

Diplomarbeit

am Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie
der Universität Leipzig
über das Thema

**Pietro Germis kritischer Blick auf das tradierte Konzept von
Männlichkeit und Weiblichkeit in *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e
abbandonata* unter dem Aspekt des sizilianischen Ehrenkodex**

vorgelegt von

Christiane Goernert

Referentin: Universitätsprofessorin Dr. Uta Felten

Korreferentin: Dr. Margherita Siegmund

Leipzig, am 7. März 2013

Inhaltsverzeichnis

Einführung.....	1
------------------------	----------

1 Italien

1. 1 Die 1960er Jahre - <i>il miracolo economico</i>	2
1. 2 Das goldene Zeitalter des italienischen Films.....	4
1.2.1 Komödie auf italienisch: <i>commedia all'italiana</i>	6
1.2.2 Pietro Germi (1914-1974).....	7

2 Sizilien und das Konzept der Ehre

2.1 <i>Stato nello stato</i>	8
2.2 Cineastisches Objekt der Begierde.....	11
2.3 Das Konzept der Ehre	
2.3.1 Definition der Ehre.....	13
2.3.2 Funktionen der Ehre.....	16
2.3.3 Ehre und Schande als gesellschaftliches Konstrukt.....	19
2.3.3.1 Das Konstrukt der männlichen Ehre.....	21
2.3.3.2 Das Konstrukt der weiblichen Ehre.....	24
2.4 Neuinszenierung von Weiblichkeit im Film.....	26

3 Groteske als Stilform

3.1 Der Ursprung des Grotesken.....	28
3.2 Definitionen des Grotesken.....	29
3.3 Groteske Anleihen Germis	
3.3.1 Bachtin und das Karnevaleske.....	32
3.3.2 <i>Commedia dell'arte</i> - Maske als Identität.....	34
3.3.3 Francisco de Goya - <i>I mostri</i>	35
3.3.4 Pirandello - Komik und Maske.....	35
3.4 Umsetzung des Grotesken im Film.....	37

4 *Divorzio all'italiana* (1961)

4.1 Über den Film.....	40
4.2 Handlung.....	42
4.2.1 Satirische Darstellung und Recodierung von Männlichkeit.....	42
4.2.2 Satirische Darstellung und Recodierung von Weiblichkeit.....	51

5 *Sedotta e abbandonata* (1963)

5.1 Über den Film.....	56
5.2 Handlung.....	58
5.2.1 Satirische Darstellung und Recodierung von Männlichkeit.....	59
5.2.2 Satirische Darstellung und Recodierung von Weiblichkeit.....	72

Schlußbemerkungen.....	78
-------------------------------	-----------

Einführung

In dieser Arbeit soll es um die Ehre gehen, insbesondere um die kritische Auseinandersetzung mit den komplexen Regeln des Ehrenkodex in zwei Filmen des italienischen Regisseurs Pietro Germi, *Divorzio all'italiana* (F/I 1961, Scheidung auf italienisch) und *Sedotta e abbandonata* (F/I 1963, Verführung auf italienisch, DDR-Titel: "Verführung auf sizilianisch"). Die beiden Filme gehören zusammen mit *Signore & Signori* (F/I 1965, Aber, aber meine Herren...) zu einer Trilogie, mit der Germi die Verlogenheit und die Mängel der italienischen Gesellschaft angreift und karikiert. Alle drei Filme wurden in den 1960er Jahren gedreht. Im Gegensatz zu *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e abbandonata*, deren Handlungsort Sizilien ist, spielt *Signore & Signori* in Norditalien. Wenn auch in allen drei Filmen gegen die Scheinheiligkeit bestimmter Gepflogenheiten der italienischen Gesellschaft polemisiert wird, so sind die beiden in Sizilien angesiedelten Filme vor allem auf den Ehrenkodex fokussiert, der bekanntlich im Süden des Landes eine existentielle und umfassende Bedeutung hat.

Gesellschaftlicher Hintergrund sind die Jahre des Wirtschaftswunders, des sogenannten *miracolo economico*, einer Zeit des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und sozialen Umbruchs, dessen Auswirkungen vielschichtiger Natur sind und teilweise jahrhundertealte Regeln und Verhaltensmuster in Frage stellen. Nicht zuletzt das Verhältnis zwischen Mann und Frau ist von den gravierenden Umwälzungen betroffen. Wie sich die Veränderungen in der filmischen Darstellung niederschlagen, soll an den verschiedenen Rollenbildern von Männlichkeit und Weiblichkeit in *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e abbandonata* vertieft werden. Der Film war damals ein wichtiges Medium und in der Lage, Impulse für Veränderungen zu geben. Seine Gesellschaftskritik brachte Germi - dem Charakter der kritisierten Normen und Gebräuche entsprechend - in Form einer parodierenden, satirisch-tragischen und teilweise bis ins Groteske gehenden Darstellung zum Ausdruck. Ausgewählten und in der Literatur immer wieder auftauchenden Verweisen auf mögliche Bezüge und Parallelen zum Werk anderer Schriftsteller und Künstler, wie Bachtin und dessen Definition des Grotesken, die grotesken Gestalten de Goyas oder Pirandellos Begriff des Humors soll kurz nachgegangen werden. Hauptthema ist jedoch die Ausarbeitung der Darstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Germis Filmen *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e abbandonata*. Traditionelle und neue Rollenmuster sollen

identifiziert und beschrieben, eventuelle Widersprüche aufgedeckt und thematisiert werden. Männlichkeit und Weiblichkeit im Wandel können auf ganz unterschiedliche Art und Weise ausgedrückt werden. Sowohl non-verbal, durch reine Äußerlichkeiten, wie etwa Kleidung, Frisur, Figur, Gesicht und durch Handlungen bzw. das Unterlassen von Handlungen kann eine bestimmte Position bezogen werden. Daneben postuliert sich Männlichkeit bzw. Weiblichkeit auch durch das Tätigen von Aussagen. Es soll versucht werden, unter Berücksichtigung dieser Aspekte Germis satirische Darstellung und Recodierung von Männlichkeit und Weiblichkeit zu erfassen.

1 Italien

1.1 Die 1960er Jahre - *il miracolo economico*

Bereits wenige Jahre nach Ende des zweiten Weltkriegs beginnt in Italien eine wichtige Periode gesellschaftlicher Veränderungen, die mit dem Aufkommen neuer Ideen, neuer Symbole sowie konsumorientierter und von der Wohlstandsgesellschaft inspirierter Verhaltensmodelle einhergeht. Es findet der endgültige Übergang einer in großen Teilen noch agrarisch und durch Latifundienbesitz geprägten zu einer neuen, industriell konturierten Gesellschaft statt.¹ Infolge großer Binnenmigration prallen der für halb-feudale Verhältnisse und ein altes Wertesystem stehende Süden und der die Industriegesellschaft und Verstädterung sowie ein modern-aufgeklärtes Selbst- und Weltverständnis verkörpernde Norden in jener Zeit geradezu körperlich aufeinander.² Die 1960er Jahre sind untrennbar mit Begriffen wie Modernisierung, Industrialisierung, Binnenmigration und Urbanisierung verbunden. Die traditionelle, vorwiegend bäuerliche und von Verzicht und Sparsamkeit gekennzeichnete Gesellschaft verwandelt sich in eine moderne, urbane und von neuen sozialen Beziehungen, Massenkonsum und neuen Generations- und Geschlechterrollen geprägte Gesellschaft.³ Es ist ein enormer Zuwachs des Pro-Kopf-Einkommens zu verzeichnen, der für die Beschaffung von Konsumgütern frei wird und auch eingesetzt wird. Eine zunehmend konsumorientierte und materialistische Grundeinstellung verbreitet sich in der Gesellschaft, kollektive und

¹ Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*. S. 11

² ebd. S. 12

³ Maria Chiara Liquori: *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e trasformazione del modello femminile*, S. 155

religiöse Werte, die bis dahin eine große Rolle gespielt haben, verlieren zunehmend an Bedeutung. Der Katholizismus findet im vom Hedonismus geprägten Kapitalismus eine konkurrierende Weltanschauung. Durch die Jahrhunderte hinweg gültige Prinzipien wie Sparsamkeit, Enthaltensamkeit, Opferbereitschaft und die Verurteilung der Eitelkeit erscheinen vor dem Hintergrund der aufziehenden Konsumgesellschaft und des eigenen neuen materiellen Wohlstandes als nicht mehr attraktiv und zeitgemäß und werden im Sinne der Marktwirtschaft öffentlich auch nicht mehr als erstrebenswert propagiert. Die bislang von der Kirche verurteilte Eitelkeit wird nun geradezu gefordert und gefördert. Es findet ein Rückzug der Menschen ins Private statt, der mit der Einführung des Fernsehens 1954 weiter verstärkt wird. Die Kommerzialisierung sozialer Beziehungen führt zu Entfremdung und Vereinsamung des Einzelnen, die durch die Urbanisierung zusätzlich verstärkt wird. Das traditionelle Rollenverständnis von Mann und Frau verändert sich tiefgreifend, nicht nur mit der seit der Volksabstimmung zum Scheidungsgesetz 1974 erstmals auf legalem Wege möglichen Ehescheidung, sondern auch mit der Entdeckung der Frau als Konsumentin. In dieser Rolle rückt die Frau als Trägerin familiärer Kaufentscheidungen in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Die traditionelle Rolle der Frau als *angelo del focolare*, als Hüterin des Familienglücks, erfährt eine eindrucksvolle Modernisierung und auch die Männerwelt bleibt von den Veränderungen nicht unberührt. Der Mann in seiner Rolle als traditioneller Mittler zwischen der mit den ökonomischen Ressourcen verbundenen Außenwelt und der Innenwelt, der Familie, verliert an Autorität, da Eitelkeit nicht mehr verurteilt wird und damit als Kontrollinstanz einen zunehmenden Bedeutungsverlust erleidet. Langsam aber sicher kommt es zu einem *scavalcamiento dell'uomo*, was auch darin seinen Ausdruck findet, daß die Wirtschaft sich direkt an die Frauen als Zielgruppe wendet und nicht mehr über die Männer, die somit ihre frühere Position als Vermittler und zugleich Teile ihres Einflußbereichs einbüßen. Das Aufkommen neuer Werte und damit einhergehend veränderter Rollenmodelle stellt die Männlichkeit nach tradierten Vorstellungen vor neue Herausforderungen. Der Logik der konsumorientierten Wohlstandsgesellschaft entsprechend entdeckt der Mann im Erwerb und Besitz von Gütern ein neues Machtmittel, was wiederum zur Festigung der neuen gesellschaftlichen Strukturen beiträgt. Die Entwicklungen und die Widersprüche auf der Makroebene der Gesellschaft, die sich auch auf der Mikroebene, auf der persönlichen Ebene des

Einzelnen widerspiegeln, werden zum Thema zahlreicher Filme, nicht nur der unmittelbaren Nachkriegszeit.

1.2 Das goldene Zeitalter des italienischen Films⁴

Die 1960er Jahre waren für das italienische Kino eine außerordentlich produktive und erfolgreiche Zeit. Die Filmproduktion erreichte ein Maß künstlerischer Qualität, internationaler Beliebtheit und wirtschaftlichen Erfolgs wie in keinem anderen Land – ein Maß, das sie später nie mehr erreichen sollte. Die 1960er Jahre waren das Jahrzehnt, in dem in Italien pro Jahr mehr Filme produziert wurden als in den Vereinigten Staaten, mehr als je zuvor oder danach in der Geschichte des Landes. In dieser Zeit entstanden eine sehr einflußreiche Formensprache sowie ästhetische Wertmaßstäbe, an denen sich die europäische Kinokultur bis in die heutige Zeit messen lassen muß. Es waren einerseits günstige ökonomische Bedingungen, wie das gut etablierte System von internationalen Koproduktionen, staatliche Fördermittel und ein immer größeres Filmpublikum sowie andererseits die Schließung zahlreicher zur Kirche gehörender Kinosäle in den 1960er Jahren und die damit einhergehende Verlagerung des Schwerpunktes durch die Kirche vom Film auf das Fernsehen, die Ernennung des im Vergleich zu seinem Vorgänger Pius XII weniger strengen Papstes Johannes XXIII, der generell sinkende Einfluß der Kirche sowie eine gemäßigte Filmzensur ab Ende der 1950er Jahre, die zum Florieren des italienischen Films beitrugen. Eine Besonderheit der italienischen Filmlandschaft stellt ihre einzigartige quantitative und qualitative Ausformung dar. Neben dem Autorenkino von Regisseuren mit etablierten Namen wie Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini und Michelangelo Antonioni, das neben der französischen *Nouvelle Vague* zur ästhetischen Orientierung des modernen Weltkinos⁵ wurde, entstand ein breitgefächertes populäres Genrekino, das den Reichtum der handwerklich-künstlerisch hoch entwickelten italienischen Filmkultur verdeutlicht. Das Kino spielte in Italien damals eine wichtigere Rolle als in den anderen europäischen Ländern und blieb im Zentrum des sozialen Lebens und der Freizeitgestaltung der Italiener.⁶ Auch blieben die Besucherzahlen von Kinos trotz der raschen Expansion des

4 so auch der Titel des Buches von Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*

5 vgl. ebd. S. 9

6 Forgacs, David: *Modernisierungängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er*

Fernsehens und der Beliebtheit bestimmter Fernsehprogramme in diesen Jahren relativ stabil.⁷ Während die ältere Generation sich verstärkt dem Fernsehen zuwendet, ist es vor allem die junge Generation, die in die Kinosäle strömt. Dieser sich seit den 1950er Jahren herausbildende sogenannte generationsbestimmte Medienkonsum ist eng mit dem Prozeß der Definition jugendlicher Identität verflochten, innerhalb dessen das Kino eine wichtige Rolle auch zur Markierung des Abstands zur älteren Generation einnimmt.⁸ Für die junge Generation stellte das Kino eine wesentliche kulturelle und symbolische Erfahrung dar. Das Kino war auch und vor allem ein soziales Phänomen, da durch den Besuch der Filmvorstellungen in den öffentlichen Kinosälen neue Möglichkeiten für zwischenmenschliche Kontakte aller Art entstanden. Die Kinosäle wurden auf diese Weise zu Zentren der Sozialisierung für die neue Generation und für beide Geschlechter, die nicht nur Filme anschauten, sondern Freunde treffen konnten, was bisher, wenn überhaupt, nur unter Aufsicht möglich war. Das Kino löste damit die *osteria* als Ort des Zusammentreffens und der Kommunikation ab. Diese neuen Umgangsformen standen im Widerspruch zu den bisher geltenden Traditionen und stellten ein Instrument der sozialen und kulturellen Emanzipation dar.⁹

Mehr als in jedem anderen Medium wurde im Kino die Widersprüchlichkeit der 1960er Jahre als Periode einer Modernisierung festgehalten, die teilweise noch in bestehenden Traditionen und Paradigmen verfangen bleibt.¹⁰ Das italienische Kino fungierte als gesellschaftlicher Spiegel, es zeichnete Veränderungen auf und stimulierte sie zugleich, die reinen Formen des "Eskapismus" waren selten. Die Lehre des *neorealismo* lebte weiter, offenkundig oder unterschwellig, zumindest was die Idee eines sozial und politisch engagierten Kinos betraf. Dieses allgemeine Engagement des Kinos wirkte sich auch auf die Themenauswahl aus. Dazu gehörten die alten und vor allem die neuen sozialen Typen und die Werte, die sie bedingen; die Geschichte des Landes; die Veränderungen in der jüngsten Geschichte; die Zeichen und Entwürfe eines Landes während tiefgehender Veränderungen wurden vom Kino aufgenommen und zugleich

Jahren. S.32

7 Forgacs, David: *Modernisierungängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren*. S.30

8 Fanchi, Mariagrazia: *Das italienische Filmpublikum der 1960er Jahre*, S. 58

9 " *Il cinema diventa un elemento di rottura della tradizione, esso si pone, per il pubblico che l'accetta, come uno strumento di emancipazione sociale e culturale*" in: Pinna, Luca: *Inchiesta su un pubblico*, S.44

10 Forgacs, David: *Modernisierungängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren*, S. 28

auch erzeugt.¹¹ In diesem Kontext ist auch Pietro Germi mit *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e abbandonata* zu sehen. Germi vertraute vor allem auf die aufklärerische Kraft des Mediums Film, das dem Publikum einen Spiegel vorhalten kann:

"... il cinema, indispensabile oggi a un popolo per conoscere se stesso, per criticare quelli che sono gli aspetti negativi della sua vita, per autoeducarsi a un concetto veramente superiore e operante di libertà."¹²

und auf Italien und die Italiener bezogen meinte er:

"Weil das Kino den Menschen hilft sich selbst zu sehen, sich kennen zu lernen.... Deshalb ist Kino für die Italiener unentbehrlich, denn wenn sie an etwas leiden, so ist es die chronische Krankheit nie gelernt zu haben, sich konkret zu betrachten, sich selbst zu bewerten."¹³

1.2.1 Komödie auf italienisch - *commedia all'italiana*

Der bevorzugten Zuspruch, den das Genre der *commedia all'italiana* durch das italienische Publikum erhält, liegt sicher nicht zuletzt in der langen Tradition und der typisch italienischen Vorliebe für die groteske Komödie begründet, die sich in Italien auf eine lange und breite kulturelle Identifikation bei den Menschen stützen kann. Diese Vorliebe für das komische und tragikomische Genre im Gegensatz zum ernsten und dramatischen Genre ist nicht nur für das Publikum, sondern auch für viele italienische Regisseure kennzeichnend.¹⁴ Das besondere Merkmal der *commedia all'italiana* besteht für Mario Monicelli, dessen Film *I soliti ignoti* oft als das Ur-Werk der *commedia all'italiana* bezeichnet wird, in der Verbindung von Komik und Verzweiflung sowie in dem zynischen Humor, in dem sich der tägliche Überlebenskampf widerspiegelt. Aus diesem Grund sind die Filme der *commedia all'italiana* meist näher an der Tragödie als an der "reinen" Komödie und weisen oft groteske Züge auf. Mit ihrem Zynismus und Sarkasmus sowie ihrer gnadenlosen Schärfe unterscheidet sich die *commedia all'italiana* deutlich von der traditionellen Filmkomödie der faschistischen und auch der neorealistischen Periode, die eher an die Bühnenkomödie erinnert. Im Gegensatz zu den herkömmlichen Komödien mit ihrer optimistischen und

11 De Vincenti, Giorgio: *Die Jahre des Vertrauens. Das "Engagement" im italienischen Kino der 1960er Jahre*. S. 43

12 Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, S. 29

13 Bieberstein, Rada: *Verbrechen aus Leidenschaft. Gesellschaftskritik in Pietro Germis sizilianischen Komödien der 1960er Jahre*, S. 345; Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, S. 27

14 Bondanella, Peter: *History of Italian Cinema*, S. 180

stellenweise etwas oberflächlichen Menschenfreundlichkeit ist die *commedia all'italiana* durch ihre düstere, ironische und pessimistische Sichtweise gekennzeichnet. Den Filmen der *commedia all'italiana* wurde damals vorgeworfen, sich zu wenig mit ernsthaften Problemen zu beschäftigen. Dabei enthalten sie fast immer - wenn auch nicht vordergründig - Gesellschaftskritik und thematisieren die Widersprüche der sich in den Jahren des sogenannten Wirtschaftswunders im Umbruch befindenden Gesellschaft. So werden die Mängel sozialer Institutionen, die rückständigen Gesetze sowie die überholten Sitten und Gebräuche, die die Beziehungen zwischen Männern und Frauen regelten, thematisiert.¹⁵ Im Zentrum der Satire der *commedia all'italiana* stand zudem die Kritik an der Kommerzialisierung bzw. Verdinglichung der sozialen Beziehungen durch die traditionellen Rituale von Männlichkeit.¹⁶ Durch die Beliebtheit der Komödie beim Publikum konnten soziale, politische und ökonomische Probleme vor allem mit großer Breitenwirkung angesprochen werden. Bondanella rechnet die Filme der *commedia all'italiana* zum Autorenkino und nicht zum Genrekino.¹⁷ Damit drückt er eine höhere Wertschätzung aus, da Genrefilme im allgemeinen als stärker massenkompatibel und deshalb weniger anspruchsvoll gelten als die die Weltsicht des Regisseurs widerspiegelnden und oftmals nicht ohne weiteres zugänglichen Autorenfilme.

1.2.2 Pietro Germi

Pietro Germi gehört trotz der beachtlichen Anzahl von siebzehn Spielfilmen zu den außerhalb Italiens eher unbekannten Regisseuren. Geboren 1914 in Genua, begann er seine Arbeit als Regisseur in der Periode des italienischen Neorealismus, nachdem er relativ erfolglos versucht hatte, eine Schauspielerkarriere einzuschlagen. Ob seine frühen Filme zum Neorealismus gezählt werden können, ist nach wie vor umstritten, so wie auch seine Person Gegenstand divergierender Einschätzungen ist. Für einige galt er als zu wenig intellektuell, um als Vertreter des Neorealismus anerkannt zu werden, andere sehen in ihm später den verkannten und unterschätzten Regisseur.¹⁸ So zweifelt

¹⁵ Bondanella, Peter: *History of the Italian Cinema*. S. 180f.

¹⁶ Maggie Günsberg: *Italian Cinema*. S.96

¹⁷ Bondanella, Peter: *History of the Italian Cinema*. S. 215f.

¹⁸ Giacobelli, Enrico: *Pietro Germi*, S.9

beispielsweise Enrico Giacobelli an den Fähigkeiten Germis als Regisseur, während Fabio Carpi ihn als besonders mutigen und unabhängigen Filmemacher bezeichnet.¹⁹ Neben Visconti (*La terra trema*, 1948, *Il Gattopardo*, 1962) gehört Germa zu den ersten, nicht aus dem Süden Italiens stammenden Regisseuren, die sich mit Sizilien beschäftigt und dort gedreht haben. Insgesamt entstanden unter seiner Regie fünf Filme über Sizilien: drei Komödien - *Gelosia* (1953), *Divorzio all'italiana* (1960), *Sedotta e abbandonata* (1963) - und zwei Dramen: *In nome della legge* (1949), *Il cammino della speranza* (1950). Germa beschäftigte vor allem das konfliktbeladene Aufeinandertreffen von moderner Zeit und tradierten Verhaltensnormen. Im Mittelpunkt seiner Filme steht der Gegensatz von Individuum und Gesellschaft. Germa wurde zum Meister der Satire eines Lebens, das aus paradoxen Notlösungen bestand, und einer Gesellschaft, deren öffentliche Institutionen und Konventionen angesichts der individuellen und persönlichen Bedürfnisse unzulänglich und bisweilen inhuman erschienen.

2 Sizilien und das Konzept der Ehre

2.1 *Stato nello stato*

Sizilien nimmt schon allein aufgrund seiner Eigenschaft als größte Insel Italiens eine Sonderstellung ein, die es mit dem Status als Autonome Region innerhalb Italiens mit eigenem Parlament und Präsident bis heute hat. Sizilien und Nord- bzw. Mittelitalien sind Ergebnis voneinander völlig verschiedener grundlegender historischer, kultureller und gesellschaftlicher Entwicklungen. Im Unterschied zum prägenden römischen Einfluß in den nördlicheren Teilen Italiens war auf Sizilien der Einfluß der griechischen Kultur viel umfassender und tiefgreifender, was dem Umstand geschuldet ist, daß Sizilien lediglich eine unbedeutende römische Provinz war, während die griechische Periode für die Insel eine kulturelle und wirtschaftliche Blütezeit darstellte, von der - abgesehen von den zahlreichen griechischen Stadtgründungen - teilweise noch recht gut erhaltene Tempel künden. Aber auch die in nicht ganz so langer Vergangenheit liegenden Epochen der Renaissance und der Aufklärung, die die italienische Zivilisation und Kultur entscheidend mitgeprägt haben, sind an Sizilien fast spurlos vorbeigegangen.

¹⁹ Giacobelli, Enrico, *Pietro Germa*, S. 9 und Carpi, Fabio: *Cinema italiano del dopoguerra*, S. 28

Die Renaissance in Sizilien ist nur als Sonderstellung im europäischen Rahmen zu bewerten, eine sizilianische Renaissance als künstlerische Konzeption, als Stilrichtung hat es nicht gegeben. Einen sichtbaren Ausdruck findet das in der Architektur: die Renaissance wurde in der Baukunst einfach übersprungen, es fand ein nahtloser Übergang von der Hochgotik zum Frühbarock statt. So sind es die zahlreichen Zeugnisse barocker Architektur, die vielerorts das Gesicht der Insel prägen. Die berühmten sizilianischen Barockstädte sind ohnehin geradezu prädestiniert dazu, als Bühne für das sich vorwiegend im Freien abspielende Alltagsleben zu fungieren. Daß die Epoche der Aufklärung auf Sizilien keinen Niederschlag gefunden hat, kann man u.a. daran erkennen, daß die Landwirtschaft bis in das 19. und teilweise sogar bis in das 20. Jahrhundert ökonomisch noch durch großflächigen Latifundienbesitz, also durch feudale Strukturen gekennzeichnet war. So haben Menschen und Landschaft mehr Ähnlichkeit mit Spanien, Nordafrika und Griechenland als mit den nördlicheren Regionen Italiens. Eine über fast drei Jahrtausende hinweg nie abreißende Kette von Eroberern und Fremdherrschern, die meist nur an der strategischen Position oder an den ökonomischen Ressourcen interessiert waren, formte die Mentalität der Sizilianer. Sikuler, Griechen, Phönizier, Römer, Araber, Normannen und Staufer, Franzosen, Spanier - sie alle haben die Insel und ihre Bewohner im Laufe der Jahrhunderte geprägt. Die Bevölkerung litt unter diesen Zuständen, ertrug sie aber mit einer Mischung aus Geduld und Resignation. Das Mißtrauen der Sizilianer gegenüber allem, was von außen kommt sowie das mangelnde Vertrauen in den Staat und seine Institutionen ist das Resultat der zahlreichen und leidvollen Eroberungen und der Ausbeutung, die Sizilien im Laufe seiner langen und wechselvollen Geschichte erlitten hat.²⁰ Die aus der wechselvollen Geschichte der Insel resultierende ständige Unsicherheit stellt den wichtigsten Faktor der sizilianischen Geschichte dar, der sich im allgemeinen wie individuellen Verhalten, in der Daseinsweise und Lebensauffassung niederschlägt, in Furcht, Sorge, Mißtrauen, unzugänglichen Leidenschaften, in der Unfähigkeit, außerhalb von Gefühlsbindungen Beziehungen aufzubauen, in Gewalt, Pessimismus und Fatalismus.²¹ Ein wesentliches Merkmal vieler Sizilianer ist eine instinktive Furcht vor dem Leben, deshalb verschließen sie sich, kapseln sich ab und bescheiden sich mit

20 Sciascia, Leonardo: *La Sicilia come metafora*, S. 29; Gambetti, Giacomo (a cura di): *Sedotta e abbandonata di Pietro Germi*, S. 20

21 Sciascia, Leonardo: *Mein Sizilien*, S. 10

wenigem, wenn es ihnen nur Sicherheit gibt.²² Das gesteigerte Sicherheitsbedürfnis der Sizilianer läßt die Bedeutung eines klar umrissenen Verhaltenskodex plausibel erscheinen. In einer Welt von Feinden und Unsicherheiten stellt ein festes System von Regeln ein verlässliches Kontinuum und einen klar ab- und eingegrenzten Handlungsspielraum dar. Mit seiner isolierten Insellage am Rande Europas und seiner langen und wechselhaften Historie stellte Sizilien einen fruchtbaren Nährboden für das Entstehen und nachhaltige Wirken ausgeprägter Verhaltensnormen dar. Ursprünglich nur dem Überleben dienend, konnte sich ein solch strenges und teilweise anachronistisches Regelsystem länger als anderswo halten, die Inselbewohner in ihrer gesamten Geschichte sich immer selbst zu helfen wissen mußten und sich in Ermangelung eines verlässlichen Staates selber Regeln geben mußten, um zu überleben. Durch die einerseits naturgegebene, geographisch bedingte und andererseits durch die strengen Sitten und Traditionen bewirkte Abschottung nach außen und fremden Einflüssen gegenüber kann Sizilien als eigene Welt für sich angesehen werden. Als Germi in den 1960er Jahren seine beiden Filme dreht, ist Sizilien immer noch geprägt durch kleine Gemeinschaften, patriarchale Autorität und die katholische Kirche. Als quasi-feudales Agrarland befindet es sich - in zugespitzter Form - wie auch "Restitalien" in der schwierigen Kompromißfindung zwischen Moderne und Tradition, auf dem Weg seiner intellektuellen und gesellschaftlichen Emanzipation. In den beiden Filmen wird Sizilien als ursprüngliche, homogene und nach außen hin gegen jede Art von Veränderung resistente Welt gezeigt. Die traditionelle sizilianische Gesellschaft erscheint noch weitgehend intakt, weder im Straßenbild noch an der Kleidung der Menschen sind Anzeichen von Veränderungen sichtbar. Während in anderen Teilen Italiens der Wirtschaftsaufschwung sich im Alltag zu manifestieren beginnt, kann man in beiden Filmen die sich anbahnende Konsumgesellschaft nur an wenigen Stellen erahnen. In *Divorzio all'italiana* ist es das Tonbandgerät, das von Fefè zur Überführung Rosalias im Haus montiert wird, in *Sedotta e abbandonata* das Radiogerät von Peppino, aus dem ein paar Takte des damals populären Stückes *Guarda come dondolo con il twist* von Eduardo Vianello zu hören sind und der Fernseher, der im Wohnzimmer der Familie Ascalone im Hintergrund steht. Während dem Tonbandgerät in *Divorzio all'italiana* immerhin eine entscheidende Funktion bei der Durchführung des Ehrenmords zugeordnet ist, spielen die ohnehin

22 Pirandello über Verga, in: Sciascia, Leonardo: *Mein Sizilien*, S. 10

spärlich gesäten Zeichen der neuen Zeit in *Sedotta e abbandonata* allenfalls eine dekorative Rolle. Indem der Einfluß der neuen Zeit sichtlich minimiert und eine äußerlich fast unveränderte Gesellschaft gezeigt wird, verdeutlicht Germi, daß die sizilianische Gesellschaft nach wie vor auf den althergebrachten Regeln und religiösen Werten basiert und die traditionellen vor-kapitalistischen Geschlechts- und Familienbeziehungen deutlich in Erscheinung treten, vor allem in der Verkörperung des dominanten patriarchalischen Familienoberhauptes Vincenzo Ascalone.²³

2.2 Cineastisches Objekt der Begierde

Die besonderen historischen und geographischen Gegebenheiten lassen die Insel und ihre Bewohner bereits seit den frühen Stummfilmzeiten zum Handlungsort zahlreicher Filme und zum Objekt der Faszination für viele Regisseure werden. Meist waren es Regisseure, die nicht aus dem Süden Italiens stammten, die sich von der Andersartigkeit, der Unberührtheit, ja Rohheit und auch Heftigkeit oder gar Gewalttätigkeit der Insel, ihrer Natur und ihrer Bewohner faszinieren ließen. So weist auch Antonio Bertini darauf hin, daß sich auffällig wenige sizilianische Regisseure in der Entwicklung der italienischen Kinematographie finden, während Sizilien selbst aber omnipräsent im italienischen Film ist:

*"Wenn es schon kein Land der Regisseure ist, so ist Sizilien auf jeden Fall ein Ort zum Fotografieren, das heißt ein immenser, mannigfaltiger, exotischer, sonniger kinematographischer Set. Sizilien als natürliches Filmstudio, [...] von der Szenerie so ausgestattet, daß es den verschiedensten narrativen Erfordernissen entspricht."*²⁴

Die extremen Bedingungen der Insel laden zu konflikträchtigen, spannungsgeladenen und theatralischen Darstellungen geradezu ein:

*"Una terra, la Sicilia, sulle cui mille contraddizioni non finiremo mai di dannarci la mente: funebre e carnale, misericordiosa e feroce; dove ubertà e aridezza inestricabilmente s'intrecciano; dove nel cielo più immacolato può da un istante all'altro scatenarsi il furore di un sisma, di un'eruzione..."*²⁵

Die Eigenarten seiner Bewohner und ihre jahrhundertealte Kultur bieten alles, was als Hintergrund für dramatische, aber auch komische Geschichten erforderlich ist. Bufalino schreibt, daß die Menschen auf Sizilien nicht anders seien als anderswo:

23 Günsberg, Maggie: *Italian Cinema*, S. 89

24 Bertini, Antonio: *Lo schermo e il labirinto*. S. 3

25 Bufalino, Gesualdo: *Sicilia e cinema - nozze d'amore*, S.11

"... col supplemento di un'inesauribile vocazione alle mimiche, ai silenzi agl'ingranaggi comico-tragici del teatro. Ogni persona tende senza sforzo a diventar personaggio; ogni evento, minimo o massimo, si promuove subito a scena, a spettacolo: così la festa come la morte, la vacanza come la fatica; l'empietà come la pietà. Forse in nessun'altra plaga terrena l'uomo si costruisce con altrettanta felicità una maschera d'attore e pupo parlante, o - per usare un termine che Sciascia amava ripetere - di "tragediatore"..."

Die Widersprüche und Extreme Siziliens und die Theatralik seiner Menschen bilden zusammen mit dem Medium Film eine gelungene, glückliche Verbindung, die Gesualdo Bufalino in seinem gleichnamigen Aufsatz in *La Sicilia e il cinema*²⁶ als *nozze d'amore* bezeichnet. Eine Liebesheirat, zu der es übrigens weder in *Divorzio all'italiana* noch in *Sedotta e abbandonata* kommt. Die Zeit des Barock gehört zu den künstlerisch herausragenden Perioden Siziliens, was sich in den zahlreichen barocken Stadtbildern niederschlägt. Als repräsentative und prunkvolle Stilrichtung, für die Bewegung und Dramatik, starke Gefühle und Kontraste kennzeichnend sind, mit denen theatralische Effekte erzeugt werden, ist die Architektur des Barock hervorragend als bühnenartige Kulisse für die Bewohner mit ihrem Hang zur Theatralik und ihren Eigenheiten geeignet.

Sizilien im Film, das bedeutet auch immer wiederkehrende Themengebiete, wie etwa Mafia, *omertà* oder aber der gesamtitalienische Nord-Süd-Gegensatz oder gesellschaftliche Klassenkonflikte. Häufig geht es dabei auch um die Ehre, die entweder am Rande auftaucht oder - wie hier - ein zentrales Thema darstellt.

In Anlehnung an die von Sciascia stammende Benennung der drei typisch sizilianischen Themenkomplexe im Film: *la Sicilia come "mondo offeso"*; *la Sicilia come teatro della commedia erotica*; *la Sicilia come luogo di bellezza e di verità*²⁷ lassen sich *Divorzio all'italiana* und *Sedotta e abbandonata* sowohl dem Thema *la Sicilia "mondo offeso"* als auch *la Sicilia comico-erotica* zuordnen.

Bereits bei seinem erstem Besuch auf Sizilien 1948 war Germi von dem besonderen Charakter und der Andersartigkeit der Insel überwältigt:

"Subito fin dal primo momento, dovemmo renderci conto che la Sicilia faceva parte a sé, una repubblica nel seno della repubblica italiana."²⁸ "Forse di tutte le regioni italiane, la Sicilia è quella che sento più vicina al mio temperamento e da cui sono particolarmente attratto"²⁹

²⁶ vgl. Gesù, Sebastiano (a cura di): *La Sicilia e il cinema*, S. 11

²⁷ Sciascia, Leonardo: *La corda pazzo*, S. 275

²⁸ vgl. Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*. S. 48

²⁹ vgl. ebd. S. 49

Einzig die permanente und ungebrochene Existenz bestimmter Traditionen stieß bei Geremi auf Ablehnung:

*"Purtroppo tanto mi attira la natura, altrettanto mi respinge un certo aspetto del costume, ancora rigidamente legato alla vecchia tradizione musulmana, eguale oggi come dodici anni fa quando andai per la prima volta in Sicilia ai tempi di In nome della legge."*³⁰

Gleichwohl war er der Ansicht, daß die Sizilianer stellvertretend für die gesamte italienische Nation stehen, da sich auf Sizilien die Mängel und Fehler der italienischen Gesellschaft nur vergrößerten und verschärften.³¹

*"(...) la Sicilia è Italia e le sue vergogne sono vergogne di tutti noi italiani, e il nostro dovere è di denunciarle [...] per stimolare gli italiani in genere e i siciliani in particolare a muoversi infine e porvi remedio..."*³²

2.3 Das Konzept der Ehre

2.3.1 Definition der Ehre

Der Begriff der Ehre wird umgangssprachlich u.a. mit Respekt, Anerkennung, äußerem Ansehen, Rang, Status, Würde, Sittlichkeit umschrieben. Der Große Brockhaus definiert Ehre als „auf der Selbstachtung beruhende, daher unverzichtbar erlebte Achtung, die der Mensch von seinen Mitmenschen beansprucht. Als innere auf dem Bewußtsein der eigenen Unbescholtenheit begründete Haltung, die sich auch durch äußere Mißachtung und Verunglimpfung nicht angefochten fühlt, kann Ehre zu einem rein sittlichen Begriff werden. Meist überwiegt jedoch die äußerliche Seite; die Ehre haftet nicht so sehr am persönlichen Wert des Menschen als an seiner Stellung in der Gesellschaft.“³³

Ehre ist ein Phänomen, das in nahezu allen Gemeinschaften bzw. Kulturen existiert, wenn auch in unterschiedlicher konkreter Ausprägung und mit unterschiedlichem Stellenwert innerhalb des jeweiligen gemeinschaftlichen sozialen Normensystems. Im Wertesystem unserer heutigen westlichen, postmodernen Gesellschaft spielt die Ehre weder im öffentlichen noch im privaten Raum eine bedeutende Rolle, und auch in früheren europäischen Gesellschaften wurde Ehre weniger als Beziehung zu anderen denn als solche zu sich selbst begriffen, als *per definitionem* von außen unangreifbarer

³⁰ vgl. ebd. S. 49

³¹ Bieberstein, Rada: *Verbrechen aus Leidenschaft. Gesellschaftskritik in Pietro Germis Komödien der 1960er Jahre*, S. 345

³² Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*. S. 51

³³ Der Große Brockhaus, Bd. 3, S. 436

moralischer Wert, der *de facto* der Oberschicht vorbehalten blieb.³⁴ Heute haftet bereits dem Begriff Ehre etwas antiquiertes an, und genauso wie die Ehre ist auch die Schande kein Bestandteil des öffentlichen Lebens, sondern wird ausschließlich mit der Privatsphäre in Verbindung gebracht. Im Gegensatz dazu hat die Ehre in den mediterranen Gesellschaften, zu denen auch Sizilien zählt, nach wie vor eine beherrschende Stellung im öffentlichen Leben. Die Ehre und damit der sämtliche diesbezüglich relevante Verhaltensnormen umfassende Ehrenkodex stellt kein isoliertes Phänomen dar, sondern ist in einen religiösen, sozialen und wirtschaftlichen Kontext eingebunden. Zahlreiche sowohl gesellschaftliche als auch den privaten Bereich betreffende Phänomene, wie z. B. Protektion und Nepotismus, bestimmte kaufmännische Usancen, die Gebote zur Erhaltung der sexuellen Reinheit, die Gepflogenheiten im Zusammenhang mit den Mahlzeiten, sind deswegen auch nur im Zusammenhang mit dem Ehrenkodex zu verstehen. Seit den 1960er Jahren haben sich verschiedene Wissenschaftler im Rahmen der sogenannten Mittelmeerstudien mit dem Begriff der Ehre beschäftigt, allen voran die anglo-amerikanischen Ethnologen David J. Gilmore, John Peristiany und Julian Pitt-Rivers. Pitt-Rivers³⁵ unterscheidet bei seiner Definition von Ehre zwischen der Ehre als einem Gefühl, d.h. als spezifischem Bewußtseinszustand. und der Ehre als praktischem Verhalten im Sinne der Manifestation dieses Bewußtseinszustandes. Entscheidend ist die Verbindung der Handlungen mit ihrer Rezeption und Bewertung durch die Gesellschaft. Ehre findet ausschließlich in der Öffentlichkeit statt und ist deshalb stets mit Demonstration verbunden. Die *piazza* oder der *corso* haben eine zentrale Bedeutung als Medium, in dem sich die öffentliche Meinung als soziale Kontrolle artikuliert. Es handelt sich dabei um einen spezifischen sozialen Raum, in dem die Konstruktion bzw. die Zerstörung der Reputation des Status und deshalb auch der Ehre vorgenommen wird.³⁶ Seine Bedeutung wird deutlich, wenn man bedenkt, daß sich die Mitglieder der Gesellschaft erst dann als entehrt fühlen - und auch als solche gelten - wenn die Ehrverletzung öffentlich geworden ist. Dementsprechend gewinnt der "Ehrlose" seine Ehrbarkeit auch dann erst wieder, wenn er öffentlich demonstriert, daß er seine Reputation nach einer Beleidigung verteidigen kann. So gilt der Ehemann im italienischen *mezzogiorno* schon dann als *cornuto*, d.h. als Teil der negativen Prominenz einer

34 vgl. Braudel/Duby/Aymard: *Die Welt des Mittelmeers*, S.136

35 vgl. Pitt-Rivers, Julian: *Honour*, in: *International Encyclopedia of the Social Sciences*, S. 6, 503f.

36 Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum*, S. 182

Gemeinde, wenn nur das Gerücht über den Ehebetrug der eigenen Frau kursiert. Dabei ist es relativ unwichtig, ob es sich um Fakten oder Gerede handelt.³⁷ Diese scharfe Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre, die oft entlang der Rollenunterscheidung von Mann und Frau verläuft, ist nur verständlich anhand der klaren Rollentrennung zwischen männlicher und weiblicher Ehre innerhalb des Ehrenkodex. Ehre als öffentliche Anerkennung des sozialen Status einer Person kann auf zwei Wegen erworben werden. Einmal, indem der Status der Ehre der Familie mit der Geburt direkt übertragen wird. Damit ist diese Ehre völlig unabhängig vom individuellen Verhalten der betroffenen Person. Daneben gibt es die erworbene Ehre, die im alltäglichen Ringen um öffentliche Anerkennung mittels entsprechender Handlungen erlangt wird. Diese Form von Ehre ist allein vom individuellen Verhalten abhängig und kann naturgemäß variieren, d. h. ab- oder zunehmen. Aufgrund der großen Bedeutung der Gemeinschaft für die Identität des Einzelnen auf Sizilien sowie der Abhängigkeit der Ehre von der Anerkennung durch die Gemeinschaft, dominiert das Konzept der durch individuelles Verhalten erworbenen Ehre. Die Ehre jedes ihrer Mitglieder ist eine öffentliche Angelegenheit und bestimmt dessen sozialen Status. Ist der Status der Ehrenhaftigkeit einmal erworben, wird auch ein entsprechendes Verhalten eingefordert. Da die Ehre als *aspiration and validation of status*³⁸ in der sizilianischen Gesellschaft tagtäglich neu definiert werden muß, können zwischen einzelnen Personen oder auch Gruppen Rivalitätsgefühle entstehen, so daß die sizilianische Gesellschaft als ein System sozialer Beziehungen zwischen rivalisierenden Individuen und Kollektiven definiert werden kann. Die soziale Interaktion ist gekennzeichnet von Rivalität und Kampf um öffentliche Anerkennung. Jeder muß jederzeit in der Lage sein, die Familienehre zu verteidigen. Aufgrund der ständigen Präsenz von Konflikten und Auseinandersetzungen wird in der Literatur oft von agonistischer Kultur gesprochen. In diesem Sinne stellen die in den sozialen Normen des Ehrenkodex enthaltenen Handlungsrezepte ein sinnhaftes kognitives Instrument zur Bewältigung des durch Rivalität, Agonismus und Antagonismus geprägten Alltags dar.³⁹

Während die westlichen Gesellschaften vorrangig auf dem Individualismus, der Freiwilligkeit der sozialen Beziehungen und deren Wertvorstellungen auf abstrakten und

37 Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum*. S.183

38 vgl. Pitt-Rivers, Julian: *The Fate of Shechem or the Politics of Sex*, S. 21

39 Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum*, S. 190

universellen Prinzipien beruhen, basiert die sizilianische Gesellschaft auf familiären Strukturen, in deren Zentrum die Kernfamilie steht und auf Werten, die innerhalb dieser Strukturen konkrete Bedeutungen und Funktionen haben. In scharfem Kontrast zu den universell geltenden westlichen Werten stellt die Ehre einen ausschließlich einem ausgewählten kleinen Personenkreis vorbehaltenen Wert dar. Eine Person wird nicht als einzelnes Individuum betrachtet, sondern immer als Mitglied einer Gruppe, für dessen Ehre sie verantwortlich ist und von der sie geschützt wird. Die Ehre ist untrennbar mit der Familie verbunden, Wahrung und Kontrolle der Ehre obliegen der Familie, der wichtigsten und tonangebenden Instanz des alltäglichen Lebens.⁴⁰ Loyalität und Treue gegenüber der Familie sind deswegen unabdingbar.

2.3.2 Funktionen der Ehre

Die Ehre ist ein Instrument zur sozialen Differenzierung der Mitglieder der Gemeinschaft. Dem liegt die Vorstellung einer dichotomischen Aufspaltung der Gemeinschaft in Ehrbare und Ehrlose zugrunde. Bei dem Wettbewerb um Ehre als Prozeß sozialer Differenzierung geht es den Personen oder Gruppen um die Erlangung einer bestimmten Position und um ihre Anerkennung durch die anderen Gesellschaftsmitglieder. Die allgegenwärtig drohende und treibende Kraft, die das Leben der auf dem Ehrenkodex basierenden Gesellschaft prägt, ist die Angst vor sozialer Degradierung. Da der Wettkampf um Ehre, d.h. der Kampf um Reputation, Status und Position, und die Wahrung von "Fassade" und "Maske" mit dem Zugang zu ökonomischen Ressourcen zusammenhängt⁴¹ und Ehre somit "symbolisches Kapital" darstellt - um einen Terminus Bourdieus zu verwenden⁴² - das sich in den materiellen Sektor investieren läßt, wird deutlich, wie tief *und* breit die auf dem Ehrenkonzept beruhenden Handlungsmuster in der sizilianischen Gesellschaft verwurzelt sind. Die Akteure verhalten sich entsprechend den Regeln, nicht nur, weil sie das Normensystem verinnerlicht haben, sondern auch, um ihren guten Ruf vor den Instanzen der sozialen Kontrolle am geschicktesten zu präsentieren.⁴³ Die Konstruktion und sorgfältige Pflege

40 Reich, Jacqueline: *Beyond the Latin Lover*. S. 53

41 Eine der ersten, die darauf hingewiesen hat, ist Jane Schneider (Schneider, Jane: *On vigilance of Virgins*, in: *Ethnology* (9), 1, 1-24)

42 Bourdieu, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, S. 239

43 Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum*. S. 182f.

einer Maske und Fassade als kalkulierte Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit stellt eine wichtige Strategie zur Aufrechterhaltung von Reputation und Ehre dar. Was sich dahinter für Gefühle und tatsächliche Umstände verbergen ist zweitrangig, allein die Außenwirkung zählt. Fassade und Maske stellen im Endeffekt unausweichliche Formen der Heuchelei bzw. der Scheinheiligkeit dar, und sind zugleich wesentliche Schutzmechanismen, die in einem Milieu wie dem sizilianischen, in dem die Kontrolle durch die öffentliche Meinung so dominant ist, den guten Ruf und die Ehrbarkeit von Personen und Gruppen garantieren.⁴⁴ Die Funktion der Ehre als Instrument der sozialen Differenzierung tangiert zwangsläufig auch den ökonomischen Bereich, mithin die alltäglichen, konkreten, zwischenmenschlichen, wirtschaftlichen Beziehungen. Von entscheidender Bedeutung ist, daß einem guten Ruf ein höherer sozialer Kredit eingeräumt wird als einem schlechten Ruf, womit der Ehre eindeutig auch eine wirtschaftliche Funktion zukommt. Da man nur mit ehrenhaften Leuten gesellschaftlich verkehren, handeln und verhandeln kann - *trattare* vereint alle diese Bedeutungen - bestimmt die Ehre auch das Maß an gegenseitigen Hilfs- und Dienstleistungen.⁴⁵ Das ist besonders in einer Gesellschaft wie der sizilianischen, in der seit jeher vieles über Beziehungen geregelt wurde (über)lebensnotwendig.⁴⁶ Da die Ehre essentiell ist, um in der Gemeinschaft sozial und damit auch ökonomisch zu überleben, wird ihre Erhaltung zu einer (Über-)Lebensstrategie.

Das Normensystem des Ehrenkodex ist im Laufe der Jahrhunderte aus rein praktischen und dem Nützlichkeitsdenken entsprungenen Erwägungen konstruiert worden. In erster Linie soll durch ein entsprechendes Verhalten der eigene Besitz geschützt und erhalten werden. Die Konstruktion von Schande und Ehre entlang der Geschlechterordnung wird von dem Historiker Maurice Aymard darauf zurückgeführt, daß der Familienzusammenhang auf der patrilinearen Abstammung basiert und sich nur durch strenge Endogamie die Zersplitterung und Streuung des Besitzes von Familie bzw. verwandtschaftlicher Gruppe verhindern läßt. Kontinuität von familialer Linie und Besitz können allein die Söhne sichern, woraus sich die männliche Vorherrschaft über die Frauen erklärt.⁴⁷ Eine andere materialistisch begründete Erklärung für die Existenz des

44 ebd. S. 185

45 Schmidt, Axel: *Wo die Männer sind, gibt es Streit. Ehre und Ehrgefühl im ländlichen Sardinien*. S. 196.

46 Was Axel Schmidt über eine dörfliche Gemeinde auf Sardinien geschrieben hat, läßt sich meines Erachtens ohne weiteres auf Sizilien übertragen.

47 Braudel/ Duby/Aymard: *Die Welt des Mittelmeeres: Zur Geschichte und Geographie kultureller*

Ehrenkodex entwickelt die Anthropologin Jane Schneider. Sie führt seine Entstehung auf die Konkurrenzverhältnisse im ländlichen Raum des Mittelmeers zwischen der landwirtschaftlichen Ökonomie sesshafter Bauern und der weidewirtschaftlichen Ökonomie von Hirtengesellschaften zurück. Sie konkurrierten um die gleichen knappen Ressourcen Land und Wasser. In Abwesenheit physischer Grenzen und staatlicher Organisation entwickelten wandernde Hirten und sesshafte Bauern ihre eigenen Mittel sozialer Kontrolle, nämlich die Codizes von Schande und Ehre. Das Konstrukt der Ehre sichert die Identität von Familie und Verwandtschaft sowie die Verbindlichkeit der familialen Beziehungen und die Loyalität potentiell abtrünniger Gruppenmitglieder. Aufgrund nicht vorhandener physischer Grenzen definiert die Ehre soziale Grenzen und dient somit der Verteidigung gegen die Ansprüche konkurrierender Gruppen.⁴⁸ Die Söhne, die die Frauen gebären, garantieren die Stabilität der Gruppe, und in gewisser Weise werden die Frauen so zu umkämpften Ressourcen wie Weideland oder Wasser.⁴⁹ Der Status einer Frau definiert den Status aller Männer, die mit ihr in Beziehung stehen. Was ihr zustößt, überträgt sich auf den Status der Männer, deshalb müssen sie ihre Jungfräulichkeit schützen. Sie wird ein Teil des familialen Besitzes, ihr Verhalten definiert die Ehre der jeweiligen sozialen Gruppe. Der Ehrenkodex dient als ideologischer Schauplatz, um Machtverhältnisse zwischen sozialen Gruppen zu definieren und Ordnung in der Gesellschaft zu stiften. Wirtschaftliche Gründe spielen auch für das weibliche Tugendgebot eine wichtige Rolle. Wie die Keuschheit der Ehefrau ist die Unschuld der Braut nötig, damit der Mann nicht Gefahr läuft, sein Vermögen einem fremden Kind zu vermachen. Zugleich ist die Keuschheit der Frau der sicherste Weg, die Frau als Eigentum zu beanspruchen, indem man die anderen von ihrem "Gebrauch" abhält.⁵⁰ Die durch den weiblichen Ehrenkodex gebotene Virginität eröffnet Frauen aber auch Heiratsperspektiven mit Angehörigen der ökonomisch privilegierten Gruppe, so daß geschickte Strategien des Statusmanagements speziell für Familien mit eingeschränkten Finanzmitteln durchaus die Möglichkeit bieten, sich wirtschaftlich zu verbessern.⁵¹ Die sexuelle Reinheit eines Mädchens bzw. einer Frau stellt symbolisches Kapital der weniger begüterten Schichten dar, das ökonomisch

Lebensformen. S. 134

48 Schneider, Jane: *Of Vigilance and Virgins: Honor, Shame, and Access to Resources in Mediterranean Societies*. S. 4; 17

49 ebd. S.18

50 vgl. de Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht*. S. 209

51 Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum*. S. 187

umgesetzt werden kann.⁵² Mangels anderer Ressourcen wurde deshalb gerade in diesen Kreisen besonders großer Wert auf die Einhaltung des Keuschheitsgebots gelegt. Ein Beispiel für die praktische ökonomische Bedeutung der Ehre als wichtiges materielles Gut auf der männlichen Seite ist der erfolgreiche Politiker, der sein Amt nicht zuletzt deshalb anstrebt, um - wie es in auf dem Ehrenkodex basierenden Gesellschaften häufig der Fall ist - durch seine Karriere erhebliche persönliche und ökonomische Vorteile zu erhalten. Dieser Politiker wird alles tun, um nicht mit dem Attribut *cornuto* versehen zu werden, da er über seine soziale Degradierung hinaus als Ehrloser bzw. als Mitglied der negativen Prominenz keinen Zugang mehr zu den vom politischen System legal oder manipulativ angebotenen wirtschaftlichen Ressourcen haben würde.⁵³

Geschlechterübergreifend läßt sich konstatieren, daß in einer auf dem Ehrenkodex basierenden Gesellschaft wie auf Sizilien eine Person mit zweifelhafter Ehre nicht nur erhebliche materielle Nachteile erleidet sondern gesellschaftlich nur mehr schlecht als recht überlebensfähig ist.

2.3.3 Ehre und Schande als gesellschaftliches Konstrukt

Aus den in den 1960er und 1970er Jahren durchgeführten anthropologischen Feldstudien, in denen der Komplex von Ehre und Schande als kulturelles Phänomen von der Wissenschaft gewissermaßen "entdeckt" wurde, geht hervor, daß es sich bei den typischen Verhaltensweisen um stark konstruierte Geschlechterrollen handelt.⁵⁴ Ehre ist ein kulturelles Phänomen, das sich in Abhängigkeit von den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen herausgebildet hat und damit kein unveränderliches, statisches Konzept, sondern Ausdruck sozialer und kultureller Beziehungen. Die konkrete Ausprägung von Ehre unterscheidet sich nicht nur von Kultur zu Kultur, sondern auch innerhalb einer Kultur in Abhängigkeit von Geschlecht, Klasse, Status, geographischer Lage etc. Als zentrale Elemente der Kultur einer Gemeinschaft sind Ehre und Schande gleichfalls automatisch Bestandteil der Konflikte zwischen den verschiedenen, nach Einfluß und Macht strebenden gesellschaftlichen Gruppierungen. Das Konstrukt von Ehre und Schande auf der einen Seite und die Gesellschaft auf der anderen Seite stehen

52 ebd. S. 189

53 ebd. S. 187

54 vgl. Reich, Jacqueline: *Beyond the Latin Lover*. S. 50

dabei in einem dialektalen Verhältnis zueinander. Verschiedene Gruppen und Klassen kämpfen um die Definition von Ehre und Schande, diese Machtkämpfe um die Ehre führen zu Neudefinitionen der Begriffe, "alte" Ehrenkonzepte werden mit "neuen" Konzepten konfrontiert, so daß jede Zeit letztendlich ihr eigenes, mehr oder weniger verändertes Konzept von Ehre hat.⁵⁵ Trotz moralischer Überformung der öffentlichen Begründung und Rechtfertigung nach außen hat der Ehrenkodex einen vorwiegend rationalen Gesichtspunkten folgenden Hintergrund. Ehre und Schande dienen als zentrale Begriffe zur Formulierung der Geschlechterrollen und des gesellschaftlich erwünschten Verhaltens. In dem Maße, wie sexuelle Beziehungen einen wichtigen Teil von Herrschaftsbeziehungen bilden, kennzeichnet diese Asymmetrie auch die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern. Noch im Italien der 1960er Jahre fand sie ihre gesetzliche Verankerung in der Kodifizierung des Ehrendeliktens im Strafgesetzbuch. Basis für dieses Gesetz war ein Ehrbegriff, der eine Asymmetrie der Handlungsräume für die Beziehungen zwischen Männern und Frauen festlegt. Die Asymmetrie der Verhaltensregeln des Ehrenkodex besteht u. a. darin, daß die Ehre der Frau ist unmittelbar an ihren Körper gebunden ist, an die Jungfräulichkeit der unverheirateten Frau oder die sexuelle Integrität der Ehefrau. Von der Frau wird Passivität gefordert, während vom Mann eine aktive Rolle erwartet wird. So riskiert die Frau als Verführerin ihre Ehre, der männliche Verführer hingegen bleibt nicht nur ungestraft, sondern gilt als besonders männlich. Entgegen der Vorstellung von einem scheinbar schicksalhaften und naturgegebenen Zusammenhang ist die weibliche Ehre nicht begründet im "weiblichen Körper als Schicksal"⁵⁶, sondern in den gesellschaftlichen Zuschreibungen, die die Grenzen zwischen erlaubten und sanktionierten sexuellen Beziehungen von Frauen festschreiben.⁵⁷ Bereits im Kindesalter werden Verhaltensmuster gelegt, die im weiteren Lebensverlauf zur rollenspezifischen Erhaltung der Familienehre beitragen sollen. So werden Jungen dazu angehalten, ihrer Aggressivität und dem Streben nach Dominanz freien Lauf zu lassen, Mädchen wiederum zu höflichem und gehorsamen Benehmen erzogen, da sie sich nach der Pubertät ohnehin vorrangig im Haus aufhalten.⁵⁸ Die Jungen übernehmen schon von

55 vgl. Moxnes, Halvor: *Honor and Shame*, S. 26

56 So der deutsche Titel des Buches von Edward Shorter: *A History of Women's Bodies*. deutsch: *Der weibliche Körper als Schicksal. Zur Sozialgeschichte der Frau*.

57 Burghartz, Susanna: *Geschlecht - Körper - Ehre*. S. 214

58 Giovannini, Maureen J.: *Female Chastity Codes in the Circum-Mediterranean: Comparative Perspectives*. S. 67

klein auf die Aufgabe, die Ehre ihrer Schwestern zu verteidigen, von der die ganze Familienehre abhängt. Als Folge der strengen Verhaltensregeln besteht zwischen den Geschlechtern eine regelrechte Barriere, und das Verhältnis zueinander ist von gegenseitiger Abwehr gekennzeichnet.⁵⁹

2.3.3.1 Das Konstrukt der männlichen Ehre

In der sizilianischen Gesellschaft, die eine dichotomische Aufteilung der Welt in männliche und weibliche Einflußbereiche vornimmt und auf die Unterscheidung von Männlichem und Weiblichem dementsprechend großen Wert legt, bedarf es klarer Kennzeichen dafür, was als männlich und was als weiblich gilt. Während Weiblichkeit durch Schwangerschaft und Mutterschaft relativ deutlich markiert ist, bedarf es für Männer komplizierterer und künstlicherer Mechanismen der Identifizierung. Öffentliche Zweikämpfe spielen in diesem Zusammenhang eine herausragende Rolle. Als Rituale männlicher Selbstvergewisserung und als Beweis von Männlichkeit treten sie in der sizilianischen Gemeinschaft meist verbal, mit symbolischen Gesten oder sogar physischer Gewalt auf. Männliche Ehre ist immer agonal geformt und an kämpferische Konkurrenz und aggressive Selbstbehauptung geknüpft.⁶⁰ Was aber macht nun einen ehrbaren Mann aus? Neben dem gerade erwähnten Wettbewerb um Stärke, Mut und Tapferkeit zeigt sich die Ehre eines Mannes im Wettbewerb um Frauen sowie bei der Verteidigung der eigenen Männlichkeit, die im Schutz und der Kontrolle der sexuellen Integrität der weiblichen Familienangehörigen besteht. Im Gegensatz zur weiblichen Ehre ist die männliche Ehre nicht an die eigene Unberührtheit und die Enthaltsamkeit geknüpft, wohl aber an die Unberührtheit und sexuelle Integrität der weiblichen Familienangehörigen. Die Verbindung von Ehre mit Männlichkeit, Sexualität und rollenspezifischem Verhalten ist eine Besonderheit des im gesamten Mittelmeerraum verbreiteten Ehrenkonzeptes. Das gesellschaftliche Leben Siziliens beruht auf drei zentralen Begriffen und den damit verbundenen Regeln, die sich durch die Anpassung an die gesellschaftlichen Umstände herausgebildet haben.⁶¹ An erster Stelle steht *onore* - die Ehre. Die Kernfamilie nimmt eine absolute Vorrangstellung gegenüber allen anderen

⁵⁹ Aglianò, Sebastiano: *Che cos'è questa Sicilia*, S. 49f.

⁶⁰ Frevert, Ute: *Ehre - männlich/weiblich. Zu einem Identitätsbegriff des 19. Jahrhunderts*. S. 63

⁶¹ Schneider, Jane/ Schneider Peter T.: *Culture and Political Economy in Western Sicily*. S. 2; 81f.

Institutionen ein. Die Frau gilt als Symbol für den Wert der Familie. *Furberia* - Schlaueit und Gerissenheit sind zur Verteidigung persönlicher oder familiärer Interessen immer erlaubt. Dementsprechend wird dem *fesso* Verachtung zuteil. *Amicizia* - Freundschaft ist ein wichtiges Mittel, durch Gruppenbildung von Männern die Ehre zu verteidigen bzw. die *furberia* anderer Männergruppen zu vereiteln, die somit zu *fessi* werden. Diese die sizilianische Gesellschaft bis heute prägenden Verhaltensregeln haben ganz maßgeblich zur Konstruktion der männlichen Identität in der sizilianischen Gesellschaft beigetragen. Von zentraler Bedeutung für die sizilianische Kultur sind Eigenständigkeit und Selbstvertrauen, damit einhergehend das Bedürfnis nach Autarkie, persönlicher Unabhängigkeit und das Mißtrauen gegen alle Institutionen des Staates. Das wird nicht zuletzt durch die Betonung des Körperlichen und des Äußeren im allgemeinen deutlich. Für die angestrebte Autarkie und Unabhängigkeit unverzichtbar ist die sogenannte *omertà*, eine generelle Schweigepflicht gegenüber Außenstehenden. Häufig im Zusammenhang mit der Mafia gebraucht, leitet sich der Begriff vom sizilianischen Wort für Mann *omu* ab und bedeutet soviel wie Männlichkeit. Durch die *omertà* verbindet sich eine Gruppe von Männern unter dem Siegel der Verschwiegenheit gegen andere, vor allem aber gegen staatliche Institutionen. Die strenge Befolgung der *omertà* kann soweit gehen, daß ein Beschuldigter aus diesem Grund auch unberechtigte Verdächtigungen nicht aufklärt, sondern stattdessen sogar eine fälschliche Verurteilung oder Bestrafung akzeptiert. Auf die explizite Betonung der Körperlichkeit im Rahmen der sizilianischen Männlichkeit wird auch von Anton Blok hingewiesen.⁶² Als männlich wird angesehen, wer sowohl innerlich als auch äußerlich stark ist. Neben physischer Stärke ist auch das Vorhandensein von Mut und Ausdauer sowie psychischer Stärke erforderlich, um als ganzer Mann angesehen zu werden. Der unmittelbare Körperbezug drückt sich in konkreten sprachlichen Wendungen aus, die Anspielungen auf den Körper enthalten: so wird eine "ganzer" Mann auch als *omu di panza (pancia)* und *omu di ficatu (fegato)* bezeichnet. Bei der Beobachtung des Streben des Sizilianers nach Respekt in der Öffentlichkeit drängt sich unweigerlich der Vergleich mit dem in Norditalien verbreiteten Konzept der *bella figura* auf. Jedoch ist im Süden das öffentliche Ansehen als Schlüssel für die Privatsphäre wichtiger als bei dem eher nur die Oberfläche tangierenden Phänomen der *bella figura*, dessen Ursprünge anders gelagert

62 Blok, Anton: *Rams and Billy-Goats: A Key to the Mediterranean Code of Honor*, S. 432f.

sind und das Ähnlichkeiten mit dem Konzept des Dandys und des *flâneurs* aufweist. Die südliche Wertvorstellung des Ehrbegriffes ist enger mit dem Körper und dem Respekt, den er verlangt, verbunden. Aus diesem Grunde muß die Ehre auch in der Öffentlichkeit bewahrt werden. Um einer eventuellen Bedrohung seiner Männlichkeit entgegenzuwirken, greift der Sizilianer auf ein anderes wesentliches identitätsstiftendes Element zurück: seine sexuelle Leistungsfähigkeit.⁶³ Glaubt man Leonardo Sciascia, geht es dabei mehr um das Erzählen als die eigentliche Umsetzung in die Tat. Das größte Vergnügen, das der Sizilianer empfindet, besteht darin, seinen Freunden eine übersteigerte und ausgeschmückte Version präsentieren zu können. Das Erlebnis des Erzählens und die Anerkennung und Bewunderung seitens der zumeist männlichen Zuhörer stehen im Vordergrund und dienen der Demonstration und Behauptung der eigenen Ehre. Ebenso wie beim Begriff des *gallismo* sind es die Fassade, der Schein, die zählen und nicht, was tatsächlich geschehen ist. Der Begriff des *gallismo* für den (sizilianischen) Mann, dessen Männlichkeit durch seine zahlreichen Begegnungen mit Frauen definiert wird, stammt von Vitaliano Brancati.⁶⁴ Abgeleitet von *gallo*, dem Hahn, der für seine Unersättlichkeit und stete Bereitschaft bekannt ist, beschreibt *gallismo* treffend das stolze Imponiergehabe des von seinen sexuellen Fähigkeiten überzeugten sizilianischen Mannes. Die "Freuden des *gallismo*" - und damit des *gallo* - bestehen in dem Glauben daran, mit einer außergewöhnlichen Manneskraft und einem ausgeprägten Sinn für Würde und Ehre ausgestattet zu sein - und dies auch stolz zu zeigen.

Auch Leonardo Sciascia hat sich über das spezifische Verhalten seiner Landsmänner Gedanken gemacht und kommt zu dem Schluß: *"Ein großer Teil der Träume der Sizilianer bezieht sich nach wie vor auf Frauen. Ein bestimmtes Verhalten Frauen gegenüber ist ein Muß: wer ein richtiger Sizilianer ist, hat Frauen, ist von ihnen besessen, weil das die wahre Natur des Mannes ist."*⁶⁵ *"Der Sizilianer ist überzeugt davon, der Beste in der Liebe und beim Sex zu sein, schlauer, abgebrühter, wacher und aktiver als jeder andere, und daß die Sizilianer Frauen besser als alle anderen lieben und befriedigen. Das passiert aus dem einzigen Wunsch heraus, sich seinen guten Ruf als wahrer Mann zu bewahren."*⁶⁶ Glaubt man Leonardo Sciascia, dann ist die Ehe als solche der Grund für die

63 Reich, Jacqueline: *Beyond the Latin Lover*, S.54

64 In seinem 1946 erschienenen Essay *Piaceri del gallismo* wird er von ihm definiert, nachdem er ihn in seinen beiden Novellen *Don Giovanni in Sicilia* (1941) und *Il bell'Antonio* (1949) bereits ausführlich ausgelotet hat.

65 *"Buona parte dei sogni dei siciliani continuano a essere accentrati sulla donna. Un certo comportamento nei confronti della donna resta come un imperativo categorico: si è veri siciliani se si hanno donne, se si è ossessionati da esse, poiché è questa la natura del vero uomo."* in: Sciascia, Leonardo: *La Sicilia come metafora*, S. 41

66 Sciascia, Leonardo: *La Sicilia come metafora*, S. 42

seitens des Mannes abkühlende Leidenschaft gegenüber der eigenen Frau. Sciascia meint, daß der Sizilianer jede Frau begehrt, solange es sich um eine andere als die eigene handelt. Ist sie ihm erst einmal angetraut, wird sie zu einer Institution, man wird zur Familie und die Frau als Individuum verschwindet. Jede andere Frau ist daher beinahe zwanghaft zu begehren, will der Mann ein echter Mann sein, und dieser Wunsch nach der Frau ist Teil des "großen sizilianischen Wahnsinns".⁶⁷ Deshalb erscheint es nicht weiter verwunderlich, daß in *Divorzio all'italiana* Fefè sich für Angela interessiert. Allerdings handelt es sich hierbei wohl um kein allein auf Sizilien beschränktes Phänomen. Eine Erklärung für die im Vergleich zu anderen Kulturen stärkere Ausprägung dieses Umstands könnte allerdings die Auffassung bieten, daß die sizilianische Frau von ihrer Jugend an recht unweiblich ist, was mit der paternalistischen Erziehung, aber auch damit zusammenhängt, daß das vorherrschende Bild von der Frau in der sizilianischen Gesellschaft die Figur der Mutter ist.⁶⁸ Demnach liegt eine Ursache für das verstärkte Interesse sizilianischen Ehemänner für andere Frauen auch in der vom strengen Ehrenkodex geprägten Erziehung der Mädchen und dem dominierenden Bild der Frau als Mutter.

Da der Ehrenkodex durch strenge und starre Verhaltensnormen bestimmt ist und die männliche Ehre sich vor allem über die Ehre der weiblichen Familienmitglieder definiert und damit vom Verhalten anderer Personen abhängig ist, die zudem als von Natur aus schwach und labil angesehen werden, handelt es sich um eine instabile Konstruktion. Die ständige Überwachung und Kontrolle der weiblichen Familienmitglieder und deren Schutz vor Außenstehenden als äußerliche, oberflächliche Verteidigung der Ehre kann als Mangel an innerer Männlichkeit angesehen werden.⁶⁹

2.3.3.2 Das Konstrukt der weiblichen Ehre

Ein erster signifikanter Kontrast zwischen weiblichem und männlichem Rollenverhalten besteht zwischen der öffentlichen Sichtbarkeit der Männer und ihrer Präsenz im öffentlichen Raum und der Unsichtbarkeit der Frauen. Diese Unsichtbarkeit ist zweifach - einmal als Unsichtbarkeit im öffentlichen Raum, aber auch als Unsichtbarkeit durch

⁶⁷ ebd. S. 41

⁶⁸ vgl. Aglianò, Sebastiano: *Che cos'è questa Sicilia*. S. 57

⁶⁹ Giovannini, Maureen J.: *Woman: A Dominant Symbol within the Cultural System of a Sicilian Town*. S. 426

die Verhüllung des Körpers. Diese Formen der Unsichtbarkeit sind zwangsläufig mit dem Verständnis von einem ehrenhaften Verhalten der Frau verbunden. Die Ehre der Frau besteht in ihrer Keuschheit, sexuellen Reinheit, Zurückgezogenheit, Gehorsamkeit und Unterlegenheit gegenüber dem Mann. Während der Mann in der Öffentlichkeit selbstbewußt in Erscheinung tritt, ist das Betätigungsfeld der Frau das Haus. Im Umgang mit anderen Männern wird von ihr ein bescheidenes und zurückhaltendes Verhalten erwartet. Die Ehre der Frau drückt sich durch normgerechtes Verhalten gegenüber dem Familienoberhaupt aus. Nach der Heirat hat sie die Interessen des Mannes zu verteidigen und sich um ihn zu sorgen. Da die Ehre des Mannes von der Ehre der Frauen der Familie abhängig ist und Frauen als sowohl physisch als auch psychisch schwach angesehen werden, müssen sie unter ständiger Kontrolle und Bewachung gehalten werden. Die Frau stellt eine potentielle Gefahrenquelle für die Familienehre dar, ihre Unberührtheit ist die schwächste und angreifbarste Stelle der Familienehre und wird deshalb stets mit Mißtrauen angesehen. Frauen, die vor- bzw. außereheliche Liebesbeziehungen unterhalten, verletzen nicht nur die eigene Ehre, sondern die der gesamten Familie. In diesem Zusammenhang ist auch das traditionelle Verbot von außerhäuslicher Arbeit zu sehen, das eng mit dem Ehrenkodex in Verbindung steht, da nur im Haus die Keuschheit der Frau vom Ehemann selbst oder anderen Familienmitgliedern überwacht und kontrolliert werden konnte. Das führte dazu, daß die Frauen - nicht nur wirtschaftlich - lebenslang in männlicher Abhängigkeit verharren mußten, zunächst vom Vater, dann vom Ehemann oder vom Geliebten oder dem Bruder.⁷⁰ Das unentwegte Trachten der Sizilianerin nach der Eroberung eines geeigneten Ehemannes liegt auch darin begründet, daß eine unverheiratete Frau nur ein eingeschränktes Prestige genießt und von den Ehrerbietungen ausgeschlossen ist, die einer (verheirateten) *Signora* zuteil werden und für das gesellschaftliche Leben und den sozialen Status bedeutsam sind.⁷¹ Die Hochzeit ist eine entscheidende Etappe im Leben der Sizilianerin, sie markiert den Beginn, aber auch das Ende vieler Hoffnungen und Wünsche.

Entsprechend der tradierten dichotomischen Sichtweise der Frau als Hure oder Heilige, Mutter oder Verführerin, ist auf Sizilien die Vorstellung von Weiblichkeit unmittelbar an das Bild der Mutter geknüpft. Die Figur der Mutter hat in der stark katholisch geprägten

⁷⁰ Aglianò, Sebastiano: *Che coe'è questa Sicilia*, S. 53

⁷¹ ebd. S. 54

sizilianischen Kultur seit jeher eine umfassende und tiefgründige Bedeutung, die sich nicht zuletzt in der Marienverehrung äußert. Diese Symbolik ist untrennbar verbunden mit der hohen Wertschätzung, die der Frau als Mutter entgegengebracht wird und ihrer zentralen Rolle innerhalb der traditionellen gesellschaftlichen Strukturen Siziliens. Diese Zentrierung auf das Bild der Frau als Mutter als Kontrast zu weiblicher Anziehungskraft wirft Aglianò der verheirateten Sizilianerin vor. Der Grund für das nachlassende Interesse des Ehemannes an seiner Frau besteht seiner Ansicht nach nämlich darin, daß diese, nachdem sie mit der Heirat eine entscheidende Etappe ihres Lebens erreicht hat, beginnt, sich in ihrer Funktion als Mutter, Hausfrau und Verwalterin sowohl äußerlich - ihren Körper und die Kleidung - als auch innerlich, was das eheliche Gefühlsleben betrifft, zu vernachlässigen. Die Ursache dafür liegt in der vom Ehrenkodex vorgeschriebenen engen Bindung an das Haus und die Unmöglichkeit von sozialen Kontakten außerhalb ihres begrenzten Wirkungskreises, die nicht nur einen zwanglosen Umgang mit dem anderen Geschlecht, sondern auch eine mangelhafte geistige Stimulation bedingen.⁷²

Problematisch ist, daß die Behandlung der weiblichen Ehre in der wissenschaftlichen Literatur in der Vergangenheit ausschließlich aus männlicher Perspektive erfolgt ist. Die strenge Trennung der Gesellschaft in einen männlichen und einen weiblichen Bereich, aber auch rasche der Wandel, dem dieser Bereich unterworfen ist, erschweren den männlichen Zugang zu dieser naturgemäß den Frauen vorbehaltenen Welt. Da ohne diesen die komplexe Erforschung der weiblichen Ehre jedoch nur schwer möglich ist, können die bisher gewonnen Erkenntnisse dementsprechend vorrangig sich äußerlich manifestierende Phänomene berücksichtigen.

2.4 Neuinszenierung von Weiblichkeit im Film

Die Gesellschaft ist in Form des aufziehenden Kapitalismus zwar nach wie vor männlich geprägt, gewährt aber im eigenen Interesse den Frauen neue Freiheiten. Die zunehmende Urbanisierung und Industrialisierung und die damit verbundene Abkehr von der traditionellen, agrarisch und patriarchalisch geprägten Gesellschaft führen dazu, daß die Frauen sich langsam, aber allmählich zu emanzipieren beginnen und aus dem

⁷² vgl. Aglianò, Sebastiano: *Che cos'è questa Sicilia*, S. 55

Schatten des häuslichen Herdes heraus in die Öffentlichkeit treten. Symbolische Elemente dieser informellen Emanzipation sind u.a. ein neues Selbstverständnis im Verhalten der Frauen in der Öffentlichkeit und eine neue *visibilità* und *cura* des weiblichen Körpers.⁷³ Durch ihre zunehmende außerhäusliche Berufstätigkeit und ein dahin unbekanntes sichtbares Auftreten in der bisher dem Mann vorbehaltenen Öffentlichkeit, wird die Frau ihrem traditionell auf das eheliche Heim begrenzten Wirkungskreis entzogen. Das erschwert dem Ehemann nicht nur die Kontrolle über die weibliche Sexualität, sondern beschränkt auch seine Möglichkeit, die Frau dem Warenkreislauf zu entziehen, der sie zum Tauschobjekt zwischen Männern macht.⁷⁴ Dem Verständnis von Männlichkeit, das wesentlich in der Kontrolle und dem Schutz der weiblichen Familienmitglieder besteht, kann unter diesen veränderten Umständen nicht mehr ohne weiteres entsprochen werden. Die tradierte Konzept von Männlichkeit gerät in eine Krise, aus dem es entweder in gewandelter und gestärkter Form wieder hervortritt oder die sein Ende besiegelt. Das neue Konsumentenethos und die neuen Freiheiten der Frauen bergen neue Möglichkeiten der Kommerzialisierung des weiblichen Körpers. Nirgendwo wird das deutlicher als im Medium Film, das besonders gut geeignet ist, den weiblichen Körper als Spektakel für voyeuristische Blicke zur Schau zu stellen und anzupreisen. Die leichtere Verfügbarkeit sowie die Kommerzialisierung des weiblichen Körpers und seiner Bilder entsprechen der Logik des monetär ausgerichteten Kapitalismus, gleichzeitig gewährt sie den Männern mehr Gelegenheit zu Voyeurismus und sexueller Belohnung. Im Zusammenspiel mit dem im Zuge des Wirtschaftsaufschwungs aufkommenden Konsumismus sowie der dadurch verstärkten Ausrichtung auf Lust und Genuß eignet sich das Medium Film hervorragend zur Förderung eines konsumorientierten Lebensstils. Nicht zuletzt weil es bestimmte Urbedürfnisse bediente, konnte sich der Film als neue Kulturform so schnell und umfassend durchsetzen. Diese Entwicklung beginnt sich auch im Äußeren der Frauen niederzuschlagen. Die auf der Leinwand und auf dem Bildschirm dargestellten Frauenfiguren werden immer schlanker, zartgliedriger und zerbrechlicher, vom Stadt- und vom Berufsleben jenseits der traditionellen Rolle als Hausfrau geprägt und an die Anforderungen der modernen Industriegesellschaft angepaßt dargestellt.⁷⁵ Ein besonders markantes Beispiel für diese

⁷³ vgl. Passerini, L.: *Storie di donne e femministe*; Piccone, Stella: *Crescere negli anni '50*

⁷⁴ vgl. Günsberg, Maggie: *Italian Cinema*, S.88

⁷⁵ vgl. Capussotti, Enrica: *Tra storie e pratiche: soggettività giovanile, consumo e cinema in Italia durante gli anni Cinquanta*, S. 184

Entwicklung ist die Schauspielerin Silvana Mangano, die zu Beginn ihrer Karriere mit ihrem üppigen und ausladenden Körper als *maggiorata* ein Sinnbild der traditionellen Weiblichkeit einer ländlich und patriarchalisch geprägten Gesellschaft darstellte.⁷⁶ Nach einer radikalen Diät, die auch ihre Ausstrahlung tiefgreifend veränderte, verkörperte sie einen völlig neuen Frauentypus. Mit diesem Wandel versinnbildlichte Silvana Mangano die Entwicklung der Weiblichkeit hin zur urbanen Modernität der industriell geprägten Gesellschaft.⁷⁷ Sowohl in *Divorzio all'italiana* als auch in *Sedotta e abbandonata* stellt Germi zwei gegensätzliche Frauenfiguren gegenüber, die in das Schema von traditioneller patriarchalischer Gemeinschaft und urbanisierter Industrie- und Konsumgesellschaft aufgrund ihrer Entsprechung des jeweiligen Schönheitsideals passen. Angela und Agnese verkörpern mit ihrer Zartheit und Zerbrechlichkeit einen neuen Frauentypus und damit das weibliche Idealbild einer neuen Zeit, Rosalia und Matilde sowohl in ihrem Verhalten als auch mit ihren üppigeren Körperformen hingegen entsprechen dem tradierten Schönheitsideal einer ländlich geprägten Gesellschaft. Es ist nicht verwunderlich, daß in beiden Filmen weibliche Protagonistinnen die Boten der neuen Zeit sind. Waren es doch die Frauen, die sich dem strengeren Verhaltenskodex unterwerfen mußten und weniger Handlungsfreiheit hatten und die deswegen am meisten an einer Veränderung der Situation interessiert und neuen Ideen gegenüber offen waren.⁷⁸

3 Groteske als Stilform

3.1 Der Ursprung des Grotesken

Der Begriff *grotesk* wird in der heutigen Umgangssprache vielfach als Synonym für unwahrscheinlich, wunderlich und lächerlich gebraucht. Seinen Ursprung hat der Begriff *grotesk* in der Kultur der Renaissance. Um 1480 wurden in Rom in den Ruinen des ehemaligen Palastes von Nero, der *Domus Aurea*, seltsam bizarre Wand- und Gewölbemalereien sowie Stuckdekorationen entdeckt, die aufgrund ihrer künstlerischen Qualität und ihrer phantastischen und freizügigen Ausdrucksformen eine magische Anziehungskraft auf die Künstler der Renaissance ausübten. Da Neros Palast im Laufe

⁷⁶ in dem 1949 gedrehten Film *Riso amaro* von Giuseppe de Santis

⁷⁷ vgl. P. De Tassis: *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50*

⁷⁸ Die Zwischenüberschrift im o.g. Aufsatz lautet wohl auch nicht zufällig *Storie di donne, storie di modernità*.

der Jahrhunderte immer tiefer in die Erde eingesunken war, sprach man von "Grotten" - obwohl es sich nicht um natürliche Höhlen handelte - und nannte die Wand- und Gewölbedekorationen in Anlehnung an ihren Herkunftsort *grottesche*⁷⁹. Die in den Thermen und Kaiserpalästen in Rom gefundenen antiken Wandmalereien zeigten bizarre Bilder, auf denen Mischungen pflanzlicher, tierischer und menschlicher Elemente, Grimassen, Entstellungen und Verzerrungen zu sehen waren. Die in diesen "Grotten" gefundene Art antiker Ornamentik wurde dann in der Renaissance zu einem dominierenden Dekorationselement. Manifestationen des Grotesken waren in Kunst und Literatur recht verbreitet, so finden sich bei Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel, dem sog. Höllenbreughel, Raffael, Pinturicchio, Signorelli, Callot, Goya und in der *commedia dell'arte*, aber auch bei Leonardo, Michelangelo, Cellini und Lomazzo groteske Elemente. Der ursprünglich aus dem Bereich der bildenden Kunst stammende Begriff des Grotesken wurde von Montaigne auf die Literatur übertragen. Für das Phänomen des Grotesken im literarischen Bereich sollen hier nur beispielhaft E.T.A. Hoffmann, Pirandello und Kafka genannt werden.

3.2 Definitionen des Grotesken

Da das Groteske als Stilelement über die Jahrhunderte hinweg immer wieder in Erscheinung getreten ist, haben sich zahlreiche Schriftsteller und Wissenschaftler mit diesem Phänomen auseinandergesetzt. Nachfolgend soll kurz auf ausgewählte unterschiedliche Definitionen des Grotesken eingegangen werden. Als einer der ersten hat sich Wolfgang Kayser umfassend mit dem Grotesken in der Literatur beschäftigt, das von ihm als "die entfremdete Welt" definiert wird. Er betont den düsteren Aspekt des Grotesken, das komische Moment spielt in seinen Überlegungen keine Rolle. Das Groteske ist seiner Meinung nach auf der rein abstrakten Ebene angesiedelt und hat somit als isoliertes Phänomen keine konkreten gesellschaftlichen Bezüge. Arnold Heidsieck geht weitaus differenzierter auf das Thema ein, indem er versucht, das Groteske nicht nur als Stilphänomen, sondern zugleich als Kategorie der gesellschaftlichen Realität zu begreifen. Heidsieck unterscheidet zwischen zwei wesentlichen Arten des Grotesken, die er zum einen "das Groteske des Inhalts" und zum anderen "das

⁷⁹ Scholl, Dorothea: *Von den "Grottesken" zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance*. S. 15

Groteske der Form" nennt.⁸⁰ Das Groteske als Kategorie des Inhalts ist die Perversion der Vernunft, die in diesem einzelnen schreienden Mißverhältnis der Realität, in jenem einzelnen unmenschlichen Akt zutage tritt. Unmittelbar und kraß zeigt sich solche Perversion der Vernunft, die eben nur die abstrakte Struktur des Grotesken ist, in der ganz sichtbaren körperlichen Entstellung des Menschen.⁸¹ Die groteske Form wiederum diene dazu, dieses Groteske des Inhalts nicht als abnorm oder willkürlich, sondern als völlig normal und selbstverständlich darzustellen.⁸² Verzerrung, Mißproportion und Entstellung werden zum Gestaltungsprinzip erhoben, so daß schreckliche Dinge aus der Realität, die normalerweise nicht als grotesk wahrgenommen werden, durch bewußte Übertreibung in der grotesken Form auch in ihrer ganzen Schrecklichkeit erscheinen. Dabei trägt die Selbstverständlichkeit, mit der das Schreckliche präsentiert wird, zu der verstörenden Wirkung bei.⁸³ Durch die verzerrte Darstellung wird die verborgene seelische Entstellung gezeigt und darüber hinaus in grotesker Übertreibung der Lächerlichkeit preisgegeben. Durch das von der grotesken Entstellung hervorgerufene Lachen distanziert sich der Zuschauer von dem Gezeigten und hat damit den nötigen Abstand, um das Wesen der dargestellten Dinge zu durchschauen. Heidsieck stellt das Groteske als Begriff des Erkennens dar. Nicht eine Laune der Natur gilt uns grotesk, sondern (...) die produzierte Entstellung des Menschen, die vom Menschen verübte Unmenschlichkeit⁸⁴. Philip Thomson legt den Schwerpunkt seiner Analyse auf psychologische Wirkungsmerkmale des Grotesken. Er attestiert dem Menschen eine ambivalente Einstellung zum Grotesken, da dieser zum einen eine Reaktion von Abscheu und Entsetzen zeige, was Folge seiner Zivilisierung sei. Zum anderen wecke das Groteske ein unbewußtes, gewissermaßen vorzivilisatorisches Gefühl von Håme und barbarischer Freude. Diese beiden Reaktionen verursachten im Zusammenspiel ein Gefühl der Verstörung.⁸⁵ Eine solche grundsätzliche Disharmonie ist sowohl in der Struktur des Grotesken selbst als auch in der erwarteten Reaktion angelegt. Hinzu kommt, daß die Groteske als Stilform auf einem Konflikt aufbaut, der jedoch nicht aufgelöst wird, sondern in einer permanenten Spannung erhalten bleibt.⁸⁶ Über den

80 Heidsieck, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. S. 18

81 vgl. ebd. S.18

82 vgl. ebd. S.23

83 Schlüter, Sabine: *Das Groteske in einer absurden Welt*. S. 26

84 Heidsieck, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. S. 17

85 vgl. Thomson, Philip: *The Grotesque*. S. 8

86 Schlüter, Sabine: *Das Groteske in einer absurden Welt*, S. 28

Schockeffekt hinaus wird dem Grotesken von Thomson auch eine gesellschaftskritische Wirkung zugeschrieben, allerdings nur in reduzierter Form, indem er ihn auf seine Komik bzw. seinen satirischen Aspekt beschränkt. Carl Pietzcker betrachtet das Groteske vom wirkungsästhetischen Standpunkt aus, wobei der Erwartungshorizont des Rezipienten bzw. des Autors Ursprung und Maßstab des Grotesken ist. Nach Pietzcker ist das Groteske keine Abbildung der Welt, sondern eine Form der Weltbegegnung, bei der sich die groteske Wirkung dann einstellt, wenn die Erwartungshaltung des Rezipienten bezüglich einer Situation oder eines Gegenstandes enttäuscht wird. Wesentlich an Pietzckers Theorie ist die von ihm vorausgesetzte gesellschaftskritische Funktion des Grotesken. Indem dieses den in der Gesellschaft üblichen Erwartungshorizont des Rezipienten angreift, will es ihn dazu veranlassen, zu seinen Gewohnheiten und Gedankenlosigkeiten auf Distanz zu gehen.⁸⁷ Andere Literaturtheoretiker gehen noch einen Schritt weiter und betonen die Bedeutung des Grotesken für eine sozialkritische Haltung, eine Sichtweise, die unzweifelhaft auch für die beiden besprochenen Filme *Germis* anwendbar ist. So stellt zum Beispiel Christian Thomsen fest, das Groteske könne einen Impuls zur Überwältigung und Bewältigung einer Situation gesellschaftlicher oder moralischer Orientierungslosigkeit geben, indem es durch Verzerrung und Verfremdung Mißstände aufdeckt, Ordnungen in Frage stellt, die Oberfläche gesellschaftlicher Erscheinungsnormen aufbricht und Hintergrundzusammenhänge enthüllt.⁸⁸ Jeong-Yong Kim verbindet den Bezug des Grotesken zur gesellschaftlichen Wirklichkeit und die gesellschaftskritische Funktion: Werde das Groteske als Spiegelbild der Wirklichkeit angesehen, so könnten mit seiner Hilfe negative gesellschaftliche Erscheinungen erkannt werden. Dies wiederum bedeute, daß das Groteske durch seine Kritik an bestehenden Verhältnissen Einfluß auf diese zu nehmen suche. Außerdem sieht er einen engen Zusammenhang zwischen Groteskem und Skeptizismus. Insbesondere in Zeiten des Umbruchs und der allgemeinen Orientierungslosigkeit, in denen "kein harmonisches, geschlossenes Bild der Wirklichkeit mehr vermittelt werden kann, die bisher als gültig angenommene Weltordnung zerfällt und gesellschaftliche Verhältnisse widersprüchliche Strukturen haben",⁸⁹ werde in der Literatur das Groteske verwendet. Durch die verstörende

87 ebd. S. 29

88 vgl. Thomsen, Christian W.: *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts: Erscheinungsformen und Funktionen*. S.12

89 Kim, Jeong-Yong: *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horvaths*. S. 28

Wirkung von Erheiterung und Grauen, durch die Selbstverständlichkeit, mit der der ethische Widerspruch präsentiert wird, soll der Rezipient aufgerüttelt, sein Denkprozeß angeregt werden. Kim definiert demzufolge das Groteske als ein "auf die Realität bezogenes Darstellungsmittel, das die entstellte, pervertierte gesellschaftliche Wirklichkeit und Inhumanität des Menschen künstlerisch ins Werk umsetzt und kritisiert."⁹⁰ Mit dieser Definition werden auch die Intentionen Germis erfaßt, der sich zum einen kritisch mit bestimmten gesellschaftlichen Umständen (Ehrenmord, *matrimonio riparatore*) auseinandersetzt und die sich dadurch in einer Schieflage befindenden zwischenmenschlichen Beziehungen, insbesondere zwischen Männern und Frauen, kritisiert. Ein grundlegendes Merkmal des Grotesken als Stilform besteht also in der Deformation, in der Entfremdung von einem Normalzustand. Sowohl *Divorzio all'italiana* als auch *Sedotta e abbandonata* können somit als Filme über Entfremdung angesehen werden. Unter Entfremdung ist dabei alles zu verstehen, was den Menschen von sich selbst entfernt, als entfremdet, deformiert wird der Mensch bezeichnet, der den eigentlichen Wert des Lebens aus den Augen verloren hat. In beiden Filmen ist es der Mythos der Ehre, der die Menschen sich selbst und den wahren Werten entfremdet. In *Sedotta e abbandonata* entsprechen die wahren Werte dem *valore umano* von Agnese, dem verführten und verlassenen Opfer. Da die väterliche Liebe zu Agnese dem Anspruch geopfert wird, die Familienehre wiederherzustellen, muß Agnese nicht nur die Folgen der Schande ertragen, sondern wird zugleich der Liebe ihres Vaters entfremdet. Und auch Don Vincenzo wird, ohne daß er sich dessen bewußt ist, durch eine Macht von außen sich selbst entfremdet.⁹¹ Diese Macht sichtbar zu machen und an den Pranger zu stellen, das war das erklärte Ziel Germis.

3.3 Groteske Anleihen Germis

3.3.1 Bachtin und das Karnevaleske

Michail Bachtin entwickelt keine eigene Theorie des Grotesken, sondern er subsummiert das Groteske unter der Kategorie des Karnevalesken, die er "in Bezug auf das ganze reiche und vielfältige volkstümlich-festliche Leben des Mittelalters und der

⁹⁰ ebd. S.23

⁹¹ vgl. Caldiron, Orio: *Pietro Germi. La frontiera e la legge*. S.61

Renaissance" verwendet.⁹² Die Groteske ist für Bachtin eine Erscheinungsform des Karnevals, insofern als im Karneval vorzugsweise groteske Gestalten auftreten wie Narren, Zwerge, Riesen, Männer in Frauenkleidung oder umgekehrt. Hinzu kommen groteske Verhaltensweisen wie Prügelszenen, Beschimpfungen, obszöne Gesten und Worte und vor allem das Karnevalslachen. Bachtin hat sich eingehend mit dem grotesken Bild des Körpers und dem grotesken Aspekt der Komik befaßt. Bachtin versteht das Groteske als eine Form der Daseinsbewältigung und spricht ihm eine apotropäische Wirkung zu: Mit dem Grotesken wird das Böse und Dämonische heraufbeschworen und dadurch gleichzeitig gebannt. Für Bachtin stellt das Groteske eine Art dar, den Körper im buchstäblichen Sinne zu begreifen, die auf einer Betonung der Wahrnehmung bestimmter Aspekte, wie z.B. des Mundes und der Protuberanzen beruht und die Akte des sogenannten körperlichen Dramas (Essen, Trinken etc.) in das Blickfeld rückt. Die Verbindung von Körper und Ehre paßt gut zu dem auf Sizilien traditionell hohen Stellenwert von Äußerlichkeiten. Zudem weisen die groteske Darstellung in den Filmen *Germis* und der allgegenwärtige Zusammenhang von Körper und Ehre viele Parallelen zu Bachtins Begriff des Karnevalesken auf. Ganz allgemein spiegelt sich der Fokus auf den Körper in der Darstellung der Unattraktivität der Figuren wider: ihre Körper sind gezeichnet durch Körperfülle, Selbstkasteiung sowie zahllose physische Beschwerden. Der Film zeigt, daß die Eingliederung in das „kranke“ Leben unweigerlich eine Deformierung von Körper und Geist nach sich zieht. In zahlreichen Szenen wird die Beziehung zwischen Ehre und Körper im Sinne einer Parallele zwischen Unehre und Krankheit oder aber im Sinne der Höherwertigkeit der Ehre über einen mangelhaften physischen Zustand dargestellt. Das Groteske begünstigt Maßlosigkeit und die Tendenz zur Grenzüberschreitung und bringt den Körper und seine Bilder in Zusammenhang mit Ungerechtigkeiten und Gelächter.⁹³ In Anlehnung an Bachtin besteht das narrative Universum der Komödien *Germis* aus der überzeichneten Darstellung des Äußeren der Personen: Mündern, die sich auf obszöne Weise mit Essen vollstopfen, bedrohlichen Gesten, explosivem Gelächter und Tränenausbrüchen, die zum häuslichen Kleinkrieg und den Zwistigkeiten der Stadtbewohner gehören. Die Begierde wird als Kampf und Qual dargestellt, der Körper wird zum Ort gewaltiger Wutausbrüche, schallender Lachanfänge, des Vergnügens, von

92 Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. S. 139

93 vgl. ebd.

Schamhaftigkeit und des Wechsels zwischen Extremen wie Wut und Gebet, Drohung und Schmeichelei. Die Verteidigung der Ehre, die verzweifelte Suche nach körperlichem Genuß, der Albtraum der Schande und die ständige Angst um den guten Ruf machen auf dramatische Weise den Konflikt zwischen den Gefühlen und der nach außen präsentierten Fassade deutlich. Die Körper werden zu chaotisch und unter Hochdruck agierenden Maschinen, die unaufhaltsam die traditionelle Starrheit des Südens mit Besessenheit und in einem atemlosen Tempo aufbrechen.⁹⁴ Für Bachtin handelt es sich bei dem Grotesken um eine universellen Volkssprache, womit sich sowohl der große internationale Erfolg dieser Filme als auch die Faszination Germis für Sizilien erklären läßt.

3.3.2 *Commedia dell'arte* - Maske als Identität

Die *commedia all'italiana* stellt mit ihrem komödiantischen Aspekt, der theatralischen Inszenierung und der grotesken Darstellung von Personen, Orten und Situationen eine Rekurrenz auf die europäische Theatertradition dar. Einer der Vorläufer der *commedia all'italiana* ist die *commedia dell'arte*, die im Italien des 16. und 17. Jahrhunderts ihre Blütezeit hatte. Sie entwickelte sich aus traditionellen Zusammenschlüssen von Jahrmarktskünstlern und enthielt Elemente von Jahrmarktsklamauk, Volksspielen, Artistik und Pantomime. Die *commedia dell'arte* war ein von Berufsschauspielern aufgeführtes Stehgreiftheater mit vorgegebenem Handlungsrahmen und festen Rollenbesetzungen, die Typisierungen der Abbilder des bürgerlichen Lebens darstellten. Ihre Szenarien handelten zwar vorrangig von Liebesverwicklungen und Intrigen, waren aber gleichzeitig in hohem Maße gesellschaftskritisch. Bei der *commedia dell'arte* handelte es sich um ein Schauspieler- und Ensembletheater und nicht um ein dem Autor oder dem Text dienendes Theater. Es wurde eine szenische Wirkung angestrebt, es ging nicht darum, Probleme aufzuwerfen oder gar zu vertiefen. Es wurden Masken und Typen dargestellt und nicht Individuen und ihre Entwicklung. Das Ergebnis war ein moralisch indifferentes und kein Werte vermittelndes, belehrendes Theater.⁹⁵ Die stark typisierten Charaktere wie die unglücklichen Liebenden, der Quacksalber, der Winkeladvokat, der intrigante Diener, der gerissene Bauer, der aufschneiderische Soldat

⁹⁴ vgl. Sesti, Mario: *Tutto il cinema di Pietro Germi*, S. 113f.

⁹⁵ vgl. Wolfgang Krömer: *Die italienische commedia dell'arte*. S. 24 ff.

oder der pedantische Professor prägten die Figuren sämtlicher nachfolgender Generationen von Komödien, so auch die der *commedia all'italiana*.

3.3.3 Francisco de Goya - *I mostri*

Bekannt ist, daß Germi das Werk Goyas sehr schätzte. Und so erscheint es nicht weiter verwunderlich, wenn Germis groteske Darstellungen oft mit Francisco de Goya und seinen "Los Caprichos" in Verbindung gebracht werden, einen 1799 erschienenen gesellschaftskritischen Zyklus, der als Schlüsselwerk des spanischen Malers und Graphikers gilt. De Goya setzte sich dort kritisch mit den Ehesitten seiner Zeit, der Erziehung, der Prostitution und dem Aberglauben auseinander. Aber auch die Kirche, die Inquisition, den Adel und die Regierung waren seine Ziele. Goya verwendete in diesen von erotischer Atmosphäre und beißender Satire durchtränkten Sittenbildern der damaligen Gesellschaft eine neuartige Figurensprache, die aus der Imagination schöpft und mit der er die Gestalten karikaturhaft entstellt. Mit seinen grotesken Darstellungen der Dorfbewohner knüpft Germi an diese Bildersprache. Entsprechend dem bekanntesten Blatt der goya'schen Caprichos *Il sueño de la razón produce monstruos*⁹⁶ ist es bei Germi der Traum⁹⁷ von der Ehre, der Monster gebiert. Die vom Gegensatz zwischen Licht (*lumières*) und Schatten (*tenèbres*), Weiß und Schwarz, geprägte und charakteristische Bildlichkeit der Druckgraphiken von Goya findet ihre Entsprechung in den Schwarz-Weiß-Aufnahmen der Filme Germis wieder und trägt wesentlich zur Ausdrucksstärke bei.

3.3.4 Pirandello: Komik und Maske

Allgemein formuliert beinhaltet Humor einen Blick für die Komik des Lebens. Komisch ist das Unerwartete und Ungewöhnliche, das, was nicht in die Zeit und Situation paßt, komisch sind die, die aus der Rolle fallen. Die Komik entsteht dabei für den Betrachter und ist der komischen Person nicht zwangsläufig bewußt. So ist das Komische häufig mit dem Tragischen verknüpft - und über das Tragikomische läßt sich nur traurig

⁹⁶ dt.: Der Schlaf der Vernunft gebiert Ungeheuer

⁹⁷ *sueño* bedeutet sowohl Schlaf als auch Traum

lächeln⁹⁸. Daß Humor eine ernste Angelegenheit ist, hatte schon Seneca erkannt. Humor basiert auf der Einsicht, daß uns absolute Wahrheiten nicht zugänglich sind, daß es ein "Menschenrecht auf Irrtum"⁹⁹ gibt, daß das Menschlich - Allzumenschliche der Perfektion vorzuziehen ist - die ohnehin Illusion ist. Die Komik in den beiden Filmen *Germis* erinnert an Pirandellos Begriff von Humor.¹⁰⁰ In seinem 1908 erschienenen philosophischen Essay *L'umorismo* entwickelte Pirandello sein eigenes philosophisch-ästhetisches Programm, das auch als Pirandellismus bekannt wurde. Die Unterscheidung von Humor und Komik ist dabei ein grundlegender Gedanke. Komik ist das Bewußtwerden des Gegenteils (*l'avvertimento del contrario*), d.h. das Resultat aus dem Kontrast zwischen der Erscheinung einer Person oder einer Situation und unserem Bild von der entsprechenden Soll-Erscheinung. Humor als *sentimento del contrario* entsteht dann durch Nachdenken und Reflexion der Situation, durch die sich der Betrachter in die Lage des Belächelten hineinversetzt und die ihn in dem Bewußtsein, das alle Menschen letztendlich dasselbe Schicksal teilen, mitleiden läßt. Während Komik lediglich ein Oberflächenphänomen darstellt, ist Humor das Ergebnis eingehender Reflexionsvorgänge. Als das Gefühl für die Diskrepanz zwischen Schein und Sein stellt Humor zugleich eine Form des Widerstands gegen überholte Gesellschaftsformen dar. Pirandellos Humor liegt die Überzeugung einer *crudetza impassibile e misteriosa* des menschlichen Daseins, einer *tortura* unseres sich in unveränderbaren Formen befindenden Körpers und die künstlerische Möglichkeit, die Gründe aufzuzeigen, die zu unbesonnenen und unvorhersehbaren Handlungen führen, zugrunde. Die Versuchung ist groß, diese Beschreibung auf den Humor in den beiden Filmen *Germis* anzuwenden.¹⁰¹ Bei der Dichotomie *volto / maschera* geht es Pirandello um die Unmöglichkeit authentischer zwischenmenschlicher Beziehungen. Er begründet dies damit, daß sich jeder Mensch im Laufe seines Lebens ständig verändert. Da uns die Gesellschaft - und nicht zuletzt wir selber - jedoch immer mit der gleichen Identität sehen will, produzieren wir - willentlich oder nicht - eine Vielzahl von Masken, hinter denen wir uns in der Öffentlichkeit bewegen und im alltäglichen Leben unsere wahre Identität verbergen. Dieses Maskenhafte tritt bei Pirandellos Romanfiguren zutage, hinter deren grotesker Erscheinung sich die Tragik des Lebens verbirgt. Auch *Germis* Figuren tragen Masken

98 Siebert, Horst: *Die heitere Vernunft des Humors*. S.5

99 Guggenberger, Bernd: *Das Menschenrecht auf Irrtum. Anleitung zur Unvollkommenheit*.

100 vgl. Sesti, Mario: *Tutto il cinema di Pietro Germi*, S. 119

101 vgl. ebd. S. 119

wenn sie in der Öffentlichkeit darauf bedacht sind, dem von der Gesellschaft erwarteten Verhalten zu entsprechen und sich an die Regeln des Ehrenkodex zu halten. Der Begriff der Maske ist dabei im weiteren Sinne zu verstehen: Masken existieren nicht nur in visueller Hinsicht, sondern auch in Bezug auf das Verhalten, auf Geäußertes. In *Divorzio all'italiana* ist es vor allem Fefè und im späteren Verlauf der Handlung auch Rosalia und Angela, dessen Empfindungen sich hinter einem maskenartigen Verhalten verbergen. Allerdings erhalten wir durch den Hintergrundkommentar Fefès Einblick in sein Gefühlsleben, so daß sich der Maskeneffekt bei ihm hauptsächlich auf sein Äußeres beschränkt. Dieser tritt dafür deutlich in der kontrastierenden Darstellung zu Hause und in der Öffentlichkeit zutage. Bereits das allgemeine Erscheinungsbild von Fefè und Rosalia in seiner überspitzten Darstellung kann als Maske interpretiert werden, wobei die Verstellungen als Maskierung der Maske (und damit als Verstärkung oder Aufhebung der Maskierung) deutbar wären. In *Sedotta e abbandonata* kommt das Maskenhafte vor allem in der Person Vincenzo Ascalones mit seinen gespielten, ostentativen Reaktionen zum Ausdruck. Etwa nach dem Termin beim Richter, als er in täuschender Absicht in schallendes Gelächter ausbricht und, kaum zu Hause angekommen, mit einem Schlag die für die Öffentlichkeit bestimmte Maske fallen läßt, um sein wahres Gesicht zu zeigen. Es sind auch die grotesken und dadurch bedrohlich wirkenden Gesichter der Dorfbewohner in Großaufnahme, durch die das Maskenhafte stark hervortritt.

3.4 Umsetzung des Grotesken im Film

Die stilistische Besonderheit der beiden besprochenen Filme besteht in der kraftvollen und ins Groteske gehenden Darstellung der Figuren. Bezug nehmend auf die von Heidsieck vorgenommene Unterscheidung zwischen der Groteske der Form und der Groteske des Inhalts läßt sich auch in den beiden Filmen Germis das Groteske auf mehreren Ebenen finden. Da bereits das Sujet als solches als grotesk qualifiziert werden kann, ist es auch nicht verwunderlich, wenn sich daraus groteske Situationen und Handlungen der Protagonisten ergeben. Germi nimmt hier also das Groteske nur auf und fördert es offen zutage ohne es selbst konstruieren zu müssen. Dies gelingt ihm

in sehr überzeugender Weise nicht nur durch die äußerliche Darstellung der Protagonisten, sondern auch anhand verschiedener filmsprachlicher Mittel.

Vor allem in *Sedotta e abbandonata* entscheidet sich Germi für den Einsatz des Zooms zur Darstellung von Personen und ihrer Gesichter und die groteske Darstellung der Charaktere. Beim Zoom kommt der betreffende Gegenstand bzw. die entsprechende Person entweder dem Betrachter näher oder rückt weiter weg. Dabei bleibt die Kameraposition unverändert, der Bewegungseindruck entsteht durch den gleitenden stufenlosen Wechsel von langen Brennweiten mit einer Telewirkung zu kurzen Brennweiten mit einer Weitwinkelwirkung. Im Unterschied zur Kamerafahrt verändert sich beim Zoom auf ein Objekt die Tiefenschärfe des Bildes von ausgesprochen scharf zu übertrieben schwach. Da unsere Augen nicht zu einer Veränderung der Brennweite in der Lage sind, wirken Zooms unnatürlich. Sie werden u.a. dann benutzt, wenn der artifizielle Charakter des Zooms der Aufnahme eine besondere Bedeutung verleihen soll.¹⁰² Konstantes Zoomen kann ein Gefühl von Unsicherheit oder Schwindel vermitteln. Germi verwendet den Zoom, um bei der Darstellung der Charaktere durch die starke Deformation groteske Effekte zu erzielen und - in Anlehnung an Bachtins stark körperbezogener Sicht des Grotesken - zur Hervorhebung bestimmter körperlicher Gegebenheiten. Für die Darstellung der Dorfbewohner und deren höhnische und spöttische Gesichter wird ein Weitwinkelobjektiv verwendet, das deren Gesichter verzerrt darstellt. Die Gemeinschaft wird durch Nahaufnahmen von grotesken, mit Argusaugen über alles wachenden Gesichtern portraitiert.¹⁰³ Mit Hilfe des Zooms werden die Gesichter der Dorfbewohner fratzen- und maskenhaft, als Karikaturen ihrer selbst dargestellt. Um den Druck der sizilianischen Gemeinschaft auf Agnese und ihre Familie darzustellen, kommen dramatische Zoomeinstellungen zum Einsatz. Um anhand der Gefühle der Menschen, die angesichts der sich ihnen bietenden Handlungsmöglichkeiten ausgelöst werden, die Absurdität bestimmter Konventionen deutlich zu machen, wählt Germi außerdem für die Darstellung der Personen häufig die Nah- oder die Großeinstellung. Bei beiden Einstellungen liegt der Schwerpunkt auf der Mimik der handelnden Personen. Durch die Groß- und Naheinstellung wird die körperliche

102 Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien*. S. 208 f.

103 Günsberg, Maggie: *Italian cinema*, S. 89

Distanz des Betrachters zum Geschehen nahezu aufgehoben und ein Einblick in das Gefühlsleben des Dargestellten vermittelt.

Neben der Sprache ist Musik das wichtigste Element des auditiven Zeichensystems.

Musik illustriert, kommentiert und interpretiert den Handlungsablauf eines Films und die Gefühle seiner Hauptfiguren. Dies schließt musikalische Kontrapunktierung und die Verwendung von Filmmusik als Leitmotiv ein. Neben der Etablierung von Raum und Zeit des Films intensiviert sie die Bildwahrnehmung und dient zur Emotionalisierung des Filmrezipienten. Bekannt ist, daß Germi großen Wert auf ein perfektes

Zusammenspiel der Bilder mit den auditiven Elementen legte.¹⁰⁴ In *Divorzio all'italiana* wird die Handlung mit Hilfe der Musik dynamisiert und vertieft. Es erklingt wiederholt ein Trauermarsch, der durch pompöse und zur Schau gestellte, aufgesetzte Ergriffenheit gekennzeichnet ist. Als Leitmotiv setzt er die von Germi kritisierte Verlogenheit und Scheinheiligkeit musikalisch um und verstärkt als immer wiederkehrendes Thema die Dramatik an wichtigen Stellen im Film. In *Sedotta e abbandonata* entscheidet sich Germi häufig für einen kontrapunktischen Einsatz der Musik. Besonders dramatische Sequenzen werden mit typischer Spaghettiwestern-Musik unterlegt, die die Tragik der Situation verzerrt, um deren grotesken Charakter sichtbar zu machen und die Wirkung auf den Rezipienten zu verstärken und die auf dem Ehrenkodex basierenden Handlungen zu parodieren und zu persiflieren. Dramatisch weil schicksalsbestimmend ist die konspirative Zusammenkunft der Familien von Agnese und Peppino bei dem örtlichen Bestatter, um die Einzelheiten der bevorstehenden Entführung Agneses zu besprechen. Die für die Beteiligten ernste und angespannte Situation erhält durch die pseudo-dramatische musikalische Untermalung eine ungewollte Komik, die auch auf den Brauch des *rapimento* abfährt. Eine ebenfalls dem Genre des Spaghettiwesterns entlehnte Musik unterlegt die Szene, in der Agneses Bruder Antonio dem geflohenen Peppino folgt, um den Ehrenmord auszuführen. Antonio, der nach den herkömmlichen Vorstellungen eher den Anti-Helden verkörpert, ist mit dieser Situation überfordert, was anhand seiner Körpersprache sichtbar und durch die parodierende Western-Musik noch zusätzlich betont wird. Mit der satirischen Darstellung des mit der Ausführung des Ehrenmordes betrauten Antonio wird der Ehrenmord als Institution parodiert.

104 Tedeschi Turco, Alessandro: *La poesia dell'individuo*. S. 19

4. *Divorzio all'italiana*

4. 1 Über den Film

Divorzio all'italiana ist eine Satire auf die gesetzlich verankerte Möglichkeit, sich des ungeliebten Ehegatten zu entledigen und dabei aufgrund der Tatsache, daß es sich nach landläufigem Verständnis um ein Ehrendelikt handelt, von einer milden Strafe zu profitieren. Ganz nebenbei wird auch die stark auf Außenwirkung ausgerichtete Männerkultur Siziliens parodiert. Mit *Divorzio all'italiana* vereint Germi erstmals Satire und Komödie miteinander und distanziert sich sowohl ideologisch als auch ästhetisch deutlich vom Mythos des Gesetzes als gerechter Instanz.¹⁰⁵ *Divorzio all'italiana* konfrontiert den Zuschauer mit der Dualität von Rechtssystem und Ehrenkodex sowie der Unmöglichkeit der Ehescheidung in Italien. Germis Absicht war es, den Mißbrauch der Justiz und die Absurdität der Gesetzgebung in Italien zu thematisieren. Desillusioniert und die Realität anerkennend veranschaulicht Germi auf groteske Weise, wie durch Anwendung des Gesetzes in bestimmten Fällen sogar Straffreiheit erlangt werden kann. Der Glaube an die Justiz als universelle Macht, eine archaische Gesellschaft zu verändern, weicht nun der unglaublichen Boshaftigkeit des Gesetzes, mit der eine ganze Gesellschaft ihre althergebrachten barbarischen Bräuche ausübt. Dabei gelingt es Germi, die sizilianischen Eigenheiten zu karikieren, ohne jedoch vordergründig zu kritisieren. Gleichwohl führt er dem Zuschauer die Unangemessenheit, Absurdität und den Wahnsinn bestimmter Gepflogenheiten, die teilweise sogar Unterstützung durch die Gesetzgebung erhalten, auf so eindringliche und überspitzte Weise vor Augen, daß dieser nicht umhin kann, Germis Ablehnung zu teilen oder zumindest nachzuvollziehen. Über seinen Film sagt er selbst: "Aus welchem Gefühl heraus ist *Divorzio all'italiana* entstanden? Nicht aus einem guten, sondern aus einem schlechten Gefühl, nämlich der zornigen Ablehnung von Traditionen und Verhaltensweisen (und der Gesetze, durch die sie gestützt werden), welche das moralische und zivile Bewußtsein beleidigen. Aus dieser Weigerung, diesem Zorn heraus, entsteht die Satire, die Groteske. Deshalb glaube ich, daß *Divorzio all'italiana*, trotz seines scherzhaften, ja sogar komischen Tones, der "böseste" Film ist, den ich bis jetzt gemacht habe."¹⁰⁶

¹⁰⁵ ganz im Gegensatz zu *In nome della legge* von 1948

¹⁰⁶ Caldiron, Orio: *Pietro Germi. La frontiera e la legge*. S. 48: "*Qual'è l'emozione che sta alla radice di Divorzio all'italiana? Non un'emozione positiva, ma negativa: il rabbioso rifiuto di usi e costumi (e delle leggi che li consacrano) che offendono la coscienza morale e civile. Da questo rifiuto, da questa rabbia nascono la satira, il grottesco. E perciò, nonostante il tono scherzoso o addirittura comico credo che Divorzio all'italiana sia il film più "cattivo" che io abbia fatto fin ora*"

Trotz seines großen Erfolgs in anderen Teilen des Landes wurde *Divorzio all'italiana* im Süden Italiens nicht mit überschwänglicher Begeisterung aufgenommen. Da der Ehrenkodex nach wie vor stark im Denken der Menschen verwurzelt und als ewiges Gesetz akzeptiert war, konnten weite Teile der Bevölkerung nicht verstehen, wie man ein so ernstes Thema so "respektlos" behandeln kann.¹⁰⁷

4.2 Handlung

Auf der Heimfahrt nach der Verbüßung einer Haftstrafe erzählt Baron Ferdinando Cefalù, genannt Fefè, seine Geschichte. Agromonte, Heimatstadt Fefès und Handlungsort des Films, ist eine typische sizilianische Kleinstadt, deren Atmosphäre von Trägheit und Müßiggang geprägt ist und deren Bewohner sich mit großer Vorliebe mit den Neuigkeiten und den kursierenden Gerüchten beschäftigen. Schnell kommt Fefè ins Schwärmen von den wunderbaren, geheimnisvollen weiblichen Geschöpfen des Ortes, die das Objekt der leidenschaftlichen, männlichen Phantasie sind und deshalb das ebenso unvergängliche wie unerschöpfliche Hauptgesprächsthema der Männer darstellen. Er bedauert, daß sie sich so selten zeigen (können): "*... che celevano le loro bellezze e l'ardore dietro le grate, pardone, le stecche di vereconde persiane*", aber das entsprach nun einmal dem weiblichen Ehrenkodex. Fefè führt im zwölften Ehejahr mit seiner Frau Rosalia ein gleichförmiges und nervtötendes Leben. Im Haus wohnt auch Angela, seine attraktive 16jährige Cousine, in die er sich verliebt hat und die er begehrt. Aufgrund der Umstände muß er sich jedoch damit begnügen, Angela nachts heimlich vom Fenster aus beim Schlafen zu beobachten. Als er erfährt, daß Angela seine Gefühle erwidert, überlegt sich, wie er sich Rosalias entledigen könnte. In der Presse kursiert der Fall Mariannina Terranova, die ihren untreuen Mann erschossen hat und aufgrund des § 587, der den Ehrenmord kodifiziert, ein im Vergleich zum "normalen" Mord relativ mildes Strafmaß erhält. Fefè glaubt, damit die Lösung gefunden zu haben, da er im Anschluß an die Verbüßung einer relativ milden Haftstrafe Angela heiraten könnte. Nachdem er den Entschluß zu einem Ehrenmord gefaßt hat, muß er nur noch einen potentiellen Liebhaber für Rosalia finden. Aus diesem Grund bestellt Fefè Carmelo Patanè, eine verflossene Liebschaft Rosalias, unter dem Vorwand, die Fresken

¹⁰⁷ vgl. Giacobelli, Enrico: *Pietro Germi*, S. 83

auszubessern, in sein Haus, damit sich die beiden wieder näher kommen. Um den Fortgang des Geschehens mitzuverfolgen und im richtigen Moment für den Ehrenmord zur Stelle zu sein, montiert er im ganzen Haus eine komplizierte Abhöreinrichtung. Als im Ort die Filmvorführung von *La dolce vita* gegeben wird, flüchtet Rosalia, so daß Fefè sie nicht mit Carmelo ertappen und im Affekt erschießen kann und er seinen Plan ändern muß. Die Flucht der Ehebrecherin Rosalia versetzt die ganze Stadt in Aufruhr. Zunächst noch bemitleidet, wird Fefè allmählich zum Gespött der Leute und seine Ehre leidet zusehends. Nach den Regeln des Ehrenkodex hat er die Verpflichtung, seine ehebrecherische Frau zu töten und damit seine Ehre wieder herzustellen. Dank Don Ciccio Matara, einer einflußreichen Person des Ortes, erfährt er den Aufenthaltsort der beiden Flüchtigen. Er begibt sich dorthin und vollbringt den Ehrenmord. Das Gerichtsurteil fällt erwartungsgemäß mild aus, außerdem kann Fefè von einer Amnestie profitieren und kehrt nach nur achtzehn Monaten Haft unter großem Jubel der Bewohner seiner Heimatstadt wieder zurück und kann nun endlich Angela heiraten.

4.2.1 Satirische Darstellung und Recodierung von Männlichkeit

In *Divorzio all'italiana* werden verschiedene Konzepte von Männlichkeit personifiziert. Fefè als Vertreter des dekadenten Adels steht für die traditionelle sizilianische Gesellschaft und ihre überlieferten Verhaltensnormen, zu denen auch der Ehrenkodex gehört. Fefès erläuternder Kommentar zu Beginn des Films führt den Zuschauer effektiv und schnell in die Geschichte ein und bewirkt eine rasche Identifikation mit Fefè als Hauptfigur. Über den ganzen Film hinweg zieht sich der Hintergrundkommentar, auch als *Voice over* bezeichnet, der nicht *in* der Szene gesprochen, sondern *über* die Szene gelegt wird. Durch das *Voice over* wird die Handlung auf dokumentarische Weise geographisch einbettet und in einen gesellschaftlichen Kontext gestellt.¹⁰⁸ Mit dem *Voice over* als erzählerische Instanz erhält der Film zudem eine gewisse literarische Schwere.¹⁰⁹ Fefè übernimmt die Rolle des Ich-Erzählers, der die Geschichte retrospektiv vermittelt und die Ereignisse kommentiert. Der durch das *Voice over* entstehende zeitliche Abstand zwischen der Zeitebene, dem Kommentar Fefès und der gezeigten Geschichte hat einen erzählenden Effekt, durch den der Zuschauer die Filmhandlung als

108 vgl. Farassino, Alberto: *Neorealismo, storia e geografia*. S. 29

109 vgl. Giacobelli, Enrico: *Pietro Germi*, S. 17

bereits abgeschlossen und in der Vergangenheit liegend wahrnimmt. Durch diesen retrospektiven Erzählrahmen wird ein Klima der Unausweichlichkeit für die Filmerzählung geschaffen, die Position und die Handlungen Fefès werden als nicht hinterfragbar dargestellt. Germi verdeutlicht damit die überlegene und über jeden Zweifel erhabene Position des Barons. Das *Voice over* wird als Stilmittel bewußt eingesetzt, um den Zuschauer in die Gedankenwelt Fefès einzubeziehen und seine männliche Sichtweise des Geschehens in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu stellen und dominieren zu lassen. Fefè ist dadurch mehr als nur eine Figur innerhalb der Handlung, er wird vielmehr zum "Geist der Erzählung."¹¹⁰ Während Fefè durch die Handlung leitet, zieht er den Zuschauer ins Vertrauen und läßt ihn an seinen Erlebnissen, seinen Gedanken und Gefühlen teilhaben. Die Ereignisse werden ausschließlich aus seiner Perspektive vermittelt, der Zuschauer erlebt die Handlung aus seiner Sicht. Die Gefühle und Gedanken seiner Gattin werden völlig ausgeblendet.¹¹¹ Das *Voice over* wird auch verwendet, um die Gedankengänge einer in der Szene abwesenden Person oder die nicht ausgesprochenen Gedanken einer anwesenden Person (Innerer Monolog) wiederzugeben. In *Divorzio all'italiana* sind es ausschließlich die Gedanken und Anmerkungen Fefès, die geäußert werden. Fefès Tonfall variiert, je nachdem von wem er gerade spricht. Geht es um Rosalia, spricht er in einem gelangweilten und bisweilen genervten Ton. Ganz anders bei Angela, hier nimmt seine Stimme eine sehnsuchtsvolle, zärtliche und manchmal fast süßliche Färbung an. Außer dem *Voice over*, der die männliche Perspektive des Geschehens in das Blickfeld rückt, wird die überlegene Position des Mannes auch anhand der Wunschscenen Fefès verdeutlicht, in denen seine Frau im Seifenfaß zerkocht, vom Treibsand verschluckt wird oder auf Nimmerwiederschen im Weltall verschwindet. Aber auch indirekt wird dem Zuschauer Fefès Sichtweise diktiert. Da Rosalias Äußeres und ihr Charakter als äußerst unattraktiv und abstoßend dargestellt werden, kann man Fefè und seine Mordpläne fast verstehen. Durch ihre übertriebene Art und ihr aufdringliches Verhalten kann sie letztendlich kein anderes Schicksal verdient haben.

Ihre Kinderlosigkeit könnte man einerseits als äußerlichen Ausdruck der nicht vorhandenen Liebe zwischen Fefè und Rosalia ansehen, wenn man dem Ausspruch von Novalis folgt, nach dem Kinder "eine sichtbar gewordene Liebe" sind. Diese

110 "lo spirito della narrazione" siehe Tedeschi Turco, Alessandro: *La poesia dell'individuo*. S. 137

111 vgl. Bieberstein, Rada: *Verbrechen aus Leidenschaft*, S. 347f.

Kinderlosigkeit bringt aber auch Fefè's Unmännlichkeit zum Ausdruck, da die eigenen Kinder in der sizilianischen Gesellschaft für die Virilität des Mannes stehen. Möglicherweise ist es aber auch rein praktischen Erwägungen seitens des Drehbuchs geschuldet, um die Handlung nicht zu verkomplizieren und nichts von der Eindeutigkeit der Aussage einzubüßen. Rosalias Liebhaber Carmelo ist jedenfalls Vater dreier Kinder und entspricht in diesem Punkt mehr dem sizilianischen Bild von Männlichkeit als Fefè. Fefè wird als selbstgefälliger, bigotter Ehemann dargestellt. Im Haus bewegt er sich ohne große Eitelkeit im Hausmantel und mit Haarnetz. Geht Fefè aus, legt er sich die Haare sorgfältig nach hinten, zieht sich elegant an und setzt die Miene des erfahrenen Lebemanns auf. Durch diesen Kontrast wird die scharfe Trennung zwischen öffentlichem und dem privatem Raum sichtbar. In der ausschließlichen Ausrichtung auf die Außenwirkung wird die Divergenz zwischen Sein und Schein symbolisiert, die auch für den Ehrenkodex kennzeichnend ist. Durch die überspitzte Darstellung Fefè's wird auch die Konstruiertheit von Männlichkeit durchschaubar. Germi begnügt sich nicht nur mit geistreicher Polemik gegen den absurden Gebrauch des Ehrenkodex, sondern zeigt auch die Realität, die sich hinter dessen Fassade verbirgt, eine Realität voller Tristesse, voller Vorurteile, ohne jede Zivilisation, eine Realität geprägt von kleinlichen Moralvorstellungen und purem Materialismus. Germi versucht, die Wahrheit, die sich hinter dem Brauch des Ehrenkodex verbirgt, schonungslos aufzudecken. Mit Fefè's Verhalten entwirft Germi ein Bild der sexuellen Besessenheit in der engen und bedrückenden Welt Siziliens. Um die Wirkung zu verstärken, bedient er sich des Mittels der Wiederholung. Fefè wird mehrfach im Schlafanzug und im Unterhemd gezeigt, sich - gleich einem Raubtier im Käfig - in den stickigen und mit alten Möbeln vollgestellten Räumen seines Hauses rastlos hin- und herbewegend. Die sexuelle Besessenheit kommt auch bei Carmelo zum Vorschein als er sich bei der erstbesten Gelegenheit dem Dienstmädchen Sisina zu nähern versucht. Für die geplante Umsetzung seines Ehrenmordes muß sich Fefè auf die Suche nach einem geeigneten Liebhaber für Rosalia machen. Um zu sehen, ob es sich dabei um ein aussichtsreiches Unterfangen handelt und Rosalia attraktiv genug ist, einen Liebhaber anzuziehen, testet er ihren Marktwert. Er spaziert mit ihr in einem schönen Kleid den *corso* entlang und beobachtet die Reaktionen der anderen Männer aufmerksam. Während der Theatervorstellung bedeckt oder entblößt er Rosalias Schultern je

nachdem, ob es sich bei dem Beobachter um einen seiner Meinung nach in Frage kommenden potentiellen Liebhaber handelt oder nicht. Rosalia wird von Fefè wie sein Eigentum behandelt, er verfügt nach eigenem Belieben und Ermessen über den Körper seiner Frau und bedient damit gleichzeitig den Voyeurismus der anderen Männer. Fefès Plan, Rosalia mit Carmelo zu überraschen und den Ehrenmord zu vollbringen, scheitert jedoch: Fefè kann nur noch von weitem zusehen, wie seine Frau das Haus verläßt, um mit Carmelo zu fliehen. Daß der ursprüngliche Plan zur Realisierung seines *delitto d'onore* nicht in die Tat umgesetzt werden kann, ist ein weiteres Beispiel für das Scheitern Fefès, das Germi außerdem in den Zusammenhang mit *La dolce vita* stellt. *La dolce vita*, in dem das Scheitern seines Protagonisten sich wie ein roter Faden durch die Handlung zieht, ist untrennbar mit dem Scheitern des Plans der Hauptfigur in *Divorzio all'italiana* verbunden.

Nachdem seine Anstrengungen von Erfolg gekrönt sind und seine Ehre am Tiefpunkt angelangt ist, müßte Fefè nun wieder aktiv das Geschehen bestimmen. Stattdessen ist sein Handeln durch Unsicherheit und Unentschlossenheit gekennzeichnet. Als sich Fefè gerade auf den Weg machen will, Rosalia zu töten, kommt ihm bereits Immacolata entgegen, die gerade Carmelo erschossen hat. Auf seine Frage, was sie gerade getan habe, antwortet sie nur: „*Ho vendicato il mio onore*“. In Fefès fragender und hilfloser Entgegnung: „*E il mio [onore]*?“ kommen Ängstlichkeit und Schwäche zum Ausdruck, die mit der herkömmlichen Vorstellung von Männlichkeit gänzlich unvereinbar sind. Sein äußeres Erscheinungsbild erinnert recht wenig an den stolzen und eitlen Fefè. Sein Haar ist wirr, seine Kleidung verstaubt, er muß bergauf gehen und von unten hinaufschauen, von wo ihm Immacolata entgegenkommt. Sein desolater äußerlicher Zustand und seine räumliche Positionierung in der Einstellung unter Immacolata stehen symbolisch für den Zustand seiner Ehre, seiner Männlichkeit und für die Bewertung und Einstufung seines Handelns im Verhältnis zum Handeln von Immacolata. Es findet eine Umkehrung der klassischen Rollenverteilung statt, indem Immacolata in als typisch männlich verstandener Manier handelt, während Fefè die Vorstellung von Männlichkeit nicht erfüllt. Zur systemexternen Parodie des Ehrenkodex des Filmes als solchem tritt eine systeminterne Parodie, wenn die Ehefrau des Ehebrechers ihren Mann zuerst erschießt und dabei einen entschlosseneren und eher typisch männlichen Eindruck macht, während Fefè - immerhin der Initiator des ganzen Geschehens - ängstlich und

zögernd auftritt. Indem Immacolata ihre Ehrenrettung selbst in die Hand nimmt, wird sie zum Subjekt der Handlung, was im Widerspruch zur herkömmlichen Sichtweise der Frau als bloßes Objekt steht.

Im Gerichtssaal ist Fefè wieder ganz der alte: In der Gewißheit, das Gesetz hinter sich zu haben, bezeichnet er den Prozeß in der für ihn üblichen überheblichen Manier als vorhersehbar und nach Plan gelaufen und die Rede seines für ihn sprechenden Strafverteidigers als erwartungsgemäß „*brillante, appassionnante, sarcastico, commovente e commosso... ero quasi commosso anch'io*“. Zu seiner Genugtuung wird er in der Rede in eine Reihe mit bekannten Figuren aus der Welt der Oper und des Theaters gestellt, was die Theatralik und die Betonung der Außenwirkung unterstreicht: mit *Othello*, der durch eine Intrige geblendet seine eigene Frau ermordet und *Turiddu*, einer Figur aus der Oper *Cavalleria rusticana*, die auf der gleichnamigen Erzählung von Verga basiert, der im Duell um eine Frau getötet wird. Beinahe erwartungsgemäß erhält Fefè das gesetzliche Mindestmaß von drei Jahren Freiheitsstrafe, während die Ehrenmorde aus dem Vorspann des Films, die von Frauen begangen wurden, allesamt zu wesentlich höheren Strafen führten. Um auf dieses Mißverhältnis aufmerksam zu machen, wird bei der Urteilsverkündung nur „*La legge è....*“ eingeblendet.

Fefè und Angela befinden sich, umgeben von Sonne und Meer, in trauter Zweisamkeit auf einem Boot. Die Umgebung in der freien Natur, abseits der beengenden Verhältnisse des Dorfes und der gesellschaftlichen Konventionen soll die "wahren" Verhältnisse unter der Oberfläche der gesellschaftlichen Regeln zum Vorschein kommen lassen. Aber die Idylle trügt: der nächste - jedoch diesmal nicht von Fefè und in seinem Interesse initiierte - Betrug läßt nicht lange auf sich warten. Die Rollen sind nun vertauscht: Während Fefè sich zu dem Ausspruch hinreißen läßt, daß "das Leben mit 40 Jahren beginnt" und Angela zärtlich und hingebungsvoll küßt, berührt diese ungeniert mit ihrem Fuß den Fuß des Matrosen. Damit kommt eine männliche Urangst zum Vorschein: Die Fußberührung der frisch angetrauten Angela mit dem Matrosen stellt eine Situation dar, die sich der Kontrolle Fefès entzieht. Bereits äußerlich ist ihm anzusehen, daß er nicht mehr in der Lage ist, die Kontrolle über seine Frau auszuüben und damit dem traditionellen Ehrenkodex gerecht zu werden. Sein äußeres Erscheinungsbild ist durch eine *leggerezza* gekennzeichnet, die ihm nicht zu seinem Vorteil gereicht. Das locker fallende, nicht mehr streng nach hinten gekämmte Haar, das

bunte und aufgeknöpfte Hemd mit den kurzen Ärmeln und sein weicher Gesichtsausdruck verleihen ihm im Gegensatz zu seinem früheren Erscheinungsbild ein für sizilianische Verhältnisse wahrscheinlich geradezu lächerliches Aussehen. Germi bildet die männliche Angst vor einem möglichen Kontrollverlust ab, der eine Gefahr für die männliche Ehre impliziert, deren Fragilität und Angreifbarkeit hier sichtbar werden. Es findet eine Entmystifizierung des *Latin Lover* statt, der ins Visier genommen und demaskiert wird. Hinter diesem Mythos verbirgt sich das Ideal der männlichen Hypersexualität, die in der Frau ein anbetungswürdiges Wesen sieht, und die durch die Anfälligkeit der Männer für Liebesaffären sowie deren Vergnügen, eine übersteigerte und ausgeschmückte Version des Erlebten erzählen zu können, gekennzeichnet ist.¹¹² Durch den abrupten Perspektivwechsel schockiert Germi den Zuschauer, macht ihm bewußt, wie trügerisch die Idylle sein kann und regt ihn an, altbekannte Gewißheiten und Sicherheiten zu hinterfragen. Mit dem Wechsel von der treuen, altmodischen Ehefrau zu seiner neuen, modernen jungen Frau wird für Fefè aus dem Albtraum von der Untreue bittere Realität. Die Schlußszene offenbart das ganze unglückliche Schicksal Fefès: Ihm, der Würde, Respekt, Ruhe, Ehre, Mitgefühl geopfert hat, der getötet und töten lassen hat, ist es doch nicht möglich, Angela bedingungslos zu lieben und von ihr geliebt zu werden. Um Angela zu bekommen, muß er den Ehrverlust und den Ruin sowohl von sich als auch von anderen organisieren. Trotz alledem bleibt das Objekt seines Begehrens am Ende unerreichbar.¹¹³ Besonders bitter erscheint, daß die im Kontrast zur Verlogenheit und Heuchelei des ganzen Films echte und reine Liebe Fefès zu Angela genau von ihr zerstört wird.

Rosario Mulè, der Verlobte von Agnese, der Schwester von Fefè, steht für ein anderes Konzept von Männlichkeit. Als Sohn des örtlichen Bestatters ist er ein typischer Vertreter des Kleinbürgertums. Als solcher orientiert er sich streng an den Vorgaben des Ehrenkodex. Daß es sich dabei weniger um ein verinnerlichtes als ein bewußt nach außen demonstriertes Verhalten handelt, wird sichtbar, wenn er und Agnese in verschiedenen stillen Ecken und Räumen des Hauses von Fefè überrascht werden und er in vorausseilendem Gehorsam dem völlig gleichgültigen Fefè gegenüber beteuert, Agnese so schnell wie möglich heiraten zu wollen und damit wiederholt die Ernsthaftigkeit seiner Absichten betont. Daß er nur das vorgeschriebene Trauerjahr für

112 Reich, Jacqueline: *Beyond the Latin Lover*, S. 50

113 vgl. Grande, Maurizio: *Abiti nuziali e biglietti di banca*, S. 94

seinen verstorbenen Großvater abwarten müsse, ist ein weiteres Beispiel dafür, wie wichtig die Einhaltung der Traditionen und die Wahrung der Außenwirkung sind. In der Filmvorführung von *La dolce vita* treten Verlogenheit und Heuchelei in dem Dialog zwischen Agnese und Rosario zutage, bei dem das Gespräch auf die sinnliche und voller Lebenslust von Anita Ekberg dargestellte Sylvia kommt, das Rosario mit den Worten: *"un mammifero di lusso, senz'anima"* abwehrt, während er den Blick nur kurz von der Leinwand abzuwenden vermag und Agnese die beschwichtigenden, wenn auch wohl nicht ganz ehrlichen Worte ihres Verlobten sichtlich erleichtert zur Kenntnis nimmt.

Don Gaetano, Fefès Vater, durch dessen Spielsucht das Haus, in dem die Familie gemeinsam wohnt, an den angeheirateten Schwager Fefès, Don Calogero verkauft werden mußte, erfüllt trotz seines fortgeschrittenen Alters mit Freuden die Anforderungen, die an den sizilianischen Mann gestellt werden, in dem er ungebrochenes und lebhaftes Interesse an der Frauenwelt demonstriert und dies ungeniert durch Bemerkungen und andere Eindeutigkeiten zum Ausdruck bringt. Typisch männlich sind Don Gaetanos nächtliche voyeuristische Eskapaden, bei denen er Angela vom Badfenster aus beim Schlafen beobachtet. Es erscheint zunächst befremdlich, daß ihm bei der Unterbeweisstellung seiner Männlichkeit die Anwesenheit seiner Frau nicht hinderlich ist, und daß sich seine Frau gegebenenfalls - anstelle sich solidarisch mit der anderen Frau zu verhalten - sogar auf seine Seite stellt. Im Sinne der Erhaltung der Familienehre, die aus der männlichen *und* der weiblichen Ehre besteht, reagieren die anderen Frauen bzw. die Ehefrau in solchen Fällen höchstens mit Achselzucken oder unterstützen sogar die Position des (Ehe-)Mannes. Diese absurd wirkende Verteidigung der männlichen Ehre durch die weiblichen Familienmitglieder sowie die weibliche Kritik am Verhalten anderer Frauen, das nicht tradierten Rollenvorstellungen entspricht, wird von Germi kritisiert und als eine Ursache für das kontinuierliche Fortbestehen der Ehrenkodex angesehen. Dieses komplizenhafte Verhalten der Frauen, mit dem das männliche Verhalten gerechtfertigt wird und das Ausdruck von Verlogenheit und Heuchelei ist, kommt an mehreren Stellen zum Vorschein. Etwa wenn Don Gaetano in Anwesenheit der ganzen Familie Sisina, das Dienstmädchen ungeniert am Hinterteil berührt und, als dieses sich beschweren will, sie beschuldigt, selber Anlaß dafür geboten und ihn provoziert zu haben (*"Tu provochi!"*) und Don Gaetanos Frau ihr nur einen vorwurfsvollen Blick zuwirft. Ein weiteres Beispiel für seine machohaften Allüren und

den ostentativen Beweis seiner Männlichkeit gibt Don Gaetano am Abend der Filmvorführung von *la dolce vita*, als er Sisina im Beisein seiner Frau deutlich hörbar zuflüstert, sie solle heute Nacht die Tür zu ihrem Zimmer offen lassen, damit er ihr den Film erzählen könne. Diese Bemerkung steht stellvertretend für das bereits erwähnte elementare Bedürfnis des sizilianischen Mannes, über Frauen zu reden und damit seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen.

Nachdem **Don Calogero** aus Angelas Tagebuch von ihrer Begegnung mit einem Mann erfahren hat, ordnet er die gynäkologische Untersuchung seiner Tochter an, da er als Familienoberhaupt nicht nur das Recht, sondern die Pflicht zur sexuellen Kontrolle über die weiblichen Familienmitglieder hat. Damit manifestiert sich gleichzeitig der Anspruch auf den Besitz des Körpers und das Leben der Tochter. Bereits mit dem Lesen des Tagebuches wird dieser Kontrollanspruch deutlich. Im Palazzo Cefalù wird Fefè Zeuge eines Streites, in dessen Verlauf Don Calogero, Angelas Vater seinen Anspruch, über das Leben seiner Tochter zu bestimmen, lautstark verkündet: „*Decido io sulla vita di mia figlia.*“ Als Don Calogero den fälschlicherweise an ihn adressierten, jedoch an Fefè gerichteten Brief in die Hand bekommt und von der Existenz eines Mannes im Leben seiner Tochter erfährt, ist er so empört und schockiert über diesen Kontrollverlust, daß er vor lauter Aufregung einem Herzinfarkt erliegt. Es wird verdeutlicht, wie die Ehre einen über Tod und Leben entscheidenden Einfluß ausübt und welche Bedeutung ihre Wahrung bzw. entsprechend ihr gegebenenfalls lediglich vermuteter Verlust für den Einzelnen haben kann. Es drängt sich unweigerlich der Vergleich mit *Sedotta e abbandonata* und Don Vincenzos Ableben am Tag der Hochzeit seiner Tochter auf.

Die öffentliche Vorführung des stark angefeindeten Films *La dolce vita* stellt ein zentrales Ereignis der Kleinstadt dar und läßt Raum für vielfältige Interpretationen. Bei *La dolce vita* handelt es sich um einen der skandalträchtigsten Filme der damaligen Zeit, dessen erste Vorführungen, u.a. aufgrund der Szene mit Anita Ekbergs Bad im Trevi-Brunnen, von moralisierenden Protesten begleitet wurde und mit dem Fellini zum Angriffsziel entrüsteter rechter Moralisten und der katholischen Kirche wurde, die seinen Film als pornografisch brandmarkten. Ähnlich wie *Divorzio all'italiana* für das Werk Germis gilt auch *La dolce vita* als Zäsur im Schaffen Fellinis. Darüber hinaus gilt *La dolce vita*, indem er seine Bedeutung als Kunstwerk transzendiert, als Zeichen für

wichtige Veränderungen in der italienischen und europäischen Gesellschaft.¹¹⁴ Laut Fellini konstatiert der Film einen Zustand gesellschaftlichen Verfalls, eine Endzeit, in der alles ins Wanken gerät. Man kann davon ausgehen, daß Germi diesen Film ausgewählt hat, um zu symbolisieren, daß gewisse Traditionen und Bräuche nicht mehr zeitgemäß sind und daß die Zeit reif für Veränderungen ist. Trotz der eindringlichen Aufrufe der Kirche als bedeutender meinungsbildender Instanz zur damaligen Zeit zum Boykott ist der Zuschauerraum bis auf den letzten Platz belegt. Dieser Zustrom zeigt, wie begrenzt die Macht der Kirche über die Gefühle und Wünsche der Menschen ist, sobald ihnen aus ihrem Handeln keine negativen Konsequenzen erwachsen. Ähnlich wie die Fefè in *Divorzio all'italiana* ist der "Held" in *La dolce vita*, der Journalist und Skandalreporter Marcello, eher ein Antiheld, ein *inetto*. dessen sämtliche Beziehungen - geistiger bzw. amouröser Art - mit verschiedenen Frauengestalten (Emma, Sylvia, Maddalena, Paola) letztendlich scheitern. Die Besetzung der Protagonisten in *La dolce vita* und *Divorzio all'italiana* jeweils mit Marcello Mastroianni ist zumindest bemerkenswert und deutet auf etwaige Parallelen zwischen beiden Figuren hin. Auch Fefès Beziehungen zu Frauen sind nicht von Erfolg gekrönt, seine Ehe mit Rosalia bringt er selbst zum Scheitern und auf die Beziehung mit Angela fallen bereits kurz nach der Hochzeit die ersten Schatten. Die latente Bedrohung der Männlichkeit stellt den Kern des *inetto* dar, einer literarischen Figur aus dem 19. Jahrhundert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war der *inetto* als typischer Vertreter des dekadenten Zeitalters eine der bedeutendsten literarischen Figuren. Als eigenständige Figur wurde er von Turgenjew und Dostojewski in die Literatur eingeführt. *Inetto* bezeichnet ursprünglich die fehlende Eignung oder den Mangel an Wissen für die Erfüllung einer bestimmten Aufgabe.¹¹⁵ Svevo übernimmt die Typologie dieser Figur in sein Werk und führt sie in die italienische Literatur ein, indem er den *inetto* als Protagonisten in das Zentrum der Handlung seiner drei wichtigsten Romane *Una vita*, *Senilità* und *La coscienza di Zeno* stellt. Charakteristisch für den *inetto* bei Svevo sind sein Wunschdenken und seine Selbstüberschätzung, das Mißverhältnis zwischen den eigenen Ambitionen und den eigenen Fähigkeiten, das Leben in der eigenen Phantasie, in einer eigenen Traumwelt. Er zeichnet er sich vor allem durch seine Passivität aus, sowohl äußeren Zwängen als

114 Bondanella, Peter: *La dolce vita und die Folgen. Fellini und das Weltkino*. S. 156

115 *privo di attitudine o di preparazione per un determinato compito SIN inidoneo; anche con uso assol. SIN incapace* || uomo i., buono a nulla, • s.m. (f. -ta) Nel sign. dell'agg.: la figura dell'i. nel romanzo contemporaneo vgl. Il Sabatini Coletti, Dizionario della Lingua Italiana

auch den inneren Trieben des Unterbewußtseins ordnet er sich apathisch und willenlos unter und "erleidet" sein Leben anstelle es aktiv zu gestalten. Anstatt zu handeln beobachtet er lieber. Der *inetto* ist sich der eigenen Unterlegenheit bewußt. Er ist kein Held, weder im positiven noch im negativen Sinne, somit auch kein Anti-Held. Marcello Mastroianni, der in *Il Bell'Antonio* den *inetto* verkörpert, stellt als Fefè eine Figur der Männlichkeit, dar, die sich dem *inetto* tendenziell nähert, vor allem gegenüber Angela. In der Beziehung zu seiner Frau Rosalia hält er die Fäden noch in der Hand und steuert die Umstände in seinem Sinne, auch wenn beim Ausgang der Affäre zwischen Rosalia und ihrem Liebhaber nicht alles nach Plan läuft. An der Seite von Angela gerät das Bild von Fefè als aktiver und überlegener Mann allmählich ins Wanken. Angela ist das aktive Element in ihrer Beziehung und Fefè ist oftmals nur in der Lage zu *reagieren*, anstelle zu *agieren*.

4.2.2 Satirische Darstellung und Recodierung von Weiblichkeit

Germi stellt in *Divorzio all'italiana* zwei grundsätzlich verschiedene Frauengestalten gegenüber, von denen jede ein bestimmtes Konzept von Weiblichkeit vertritt. Der Hauptgegensatz ist derjenige zwischen der alten und der neuen Zeit, er wird durch die Gegenüberstellung von Rosalia und Angela verkörpert. Die anderen Frauengestalten Donna Matilde und Fifidda, die Schwägerin von Fefè, Agnese, die Schwester von Fefè. Sisina, Immacolata, sind mehr oder weniger Abwandlungen von Rosalia. Rosalia und Angela stellen aufgrund des durch ihre Rollen bedingten Gegensatzes zwangsläufig ein Kontrastpaar dar, was durch die Verschiedenheit der sozialen Herkunft, der Eigenschaften, des Verhaltens und des Äußeren weiter ausgebaut wird. Schon rein äußerlich unterscheiden sich die beiden grundlegend. **Rosalia**, als typische Vertreterin des alteingesessenen und dekadenten Adels, dessen Privilegien sie genießt, verkörpert die auf die Spitze getriebenen Tugenden der traditionellen Ehefrau, was sie in den Augen Fefès unerträglich macht. Es ist wohl kein Zufall, daß Rosalia den Namen einer sizilianischen Schutzpatronin trägt, der stellvertretend für den religiösen bzw. kirchlichen und traditionellen Bereich steht. Ihre sehr weibliche Figur mit den breiten Hüften steht für das traditionelle Schönheitsideal der ländlich und patriarchalisch geprägten Gesellschaft. Mit ihrer ausgeprägten Gesichtsbehaarung inklusive

Damenbart, zusammengewachsenen Augenbrauen und tiefliegendem Haaransatz wird ihre *sicilianità* theatralisch überspitzt und das Bild der mediterranen Schönheit in sein Gegenteil verkehrt. Mit ihrem stetigen Verlangen nach körperlicher Zuwendung Fefès, ihren pseudophilosophischen Fragen (*Qual'è il senso della vita?...Amare... noi viviamo per amare*), dem Interesse an Literatur und Musik entspricht sie zwar nicht dem Bild von der Ehefrau, die sich nach der Hochzeit vernachlässigt und gehen läßt.¹¹⁶ Diese im Grunde genommen positiv zu bewertenden Eigenschaften geraten bei ihr jedoch durch die Übertreibung in ein negatives Licht. So erscheint sie mit ihrem Bedürfnis nach Fefès Nähe und ihrer routinemäßigen Frage vor dem Einschlafen: "*Fefè, ma quanto mi ami?*" aufdringlich und besitzergreifend. Mit ihrer übertriebenen Fürsorge, etwa als Fefè abends schlecht gelaunt nach Hause kommt und sie ihn fragt: "*Ti preparo una camomilla calda?*" oder als sie ihn mit dem Kaffee förmlich verfolgt, bedrängt sie Fefè und raubt ihm förmlich den Atem. Dann wieder kommen ihre Hysterie und Launenhaftigkeit zum Vorschein, etwa als sie wie aus heiterem Himmel und in einem ordinären Tonfall ihre Schwiegermutter und das Dienstmädchen wegen einer Kleinigkeit anherrscht. Selbst das Klavier, das bei Germi an anderer Stelle sinnbildlich für Sensibilität steht und als stilistisches Mittel die Inkompatibilität einer letzten Endes zum Scheitern verurteilten Person mit der rauen Lebenswirklichkeit darstellen soll,¹¹⁷ unterstreicht stattdessen durch Rosalias dilettantisches und nervtötendes Spiel ihre Unattraktivität und Aufdringlichkeit noch zusätzlich. Ironischerweise dienen Rosalias Künste auf dem Klavier als akustische Kulisse, um die Geräusche des Bohrers zu übertönen, während Fefè die Installation des Tonbandgerätes zu ihrer Überführung vornimmt. Das ihr Bedürfnis nach Liebe und Aufmerksamkeit von Fefè nicht erfüllt wird, ist wohl auch ein Grund für ihre Affäre mit Carmelo. Gleichwohl will sich Rosalia zunächst nicht auf eine Affäre mit Carmelo einlassen und bleibt ihrem Mann treu, so wie es der weibliche Ehrenkodex vorschreibt. Der Ehebruch erfolgt auch nicht im ehelichen Haus, sondern als offene Rebellion gegen die üblichen Konventionen, bei der Rosalia - untypisch für das traditionelle Bild von der Sizilianerin - eine aktive Rolle spielt und das Haus und damit ihre Familie für immer verläßt. Durch ihre Flucht ist ihr Schicksal besiegelt, eine Rückkehr unmöglich. Wie die gesamte Gemeinschaft sie nun

116 vgl. Aglianò, Sebastiano: *Che cos'è questa Sicilia*. S. 49ff.

117 vgl. Tedeschi Turco, Alessandro: *La poesia dell'individuo*. S. 155, so auch in anderen Filmen
 Germis: Stefano Manfredi in *Gioventù perduta*, la baronessa Lo Vasto in *In nome della legge*, Liliana in *Un maledetto imbroglio*

einschätzte, wird von einem Zuhörer der Rede des aus Norditalien stammenden Parteisekretärs der Kommunistischen Partei in einem einzigen Wort zusammengefaßt: "*Puttana!*". Ein solches Maß an Risikobereitschaft und Entschlußkraft hätte man Rosalia nach der bisherigen Darstellung ihrer Figur nicht unbedingt zugetraut. Aber auch diese Rebellion entbehrt nicht der Komik: unvergeßlich ist die theatralische und in ihrer grotesken Komik fast nicht zu überbietende Einstellung, in der Rosalia auf der Insel vor dem Hintergrund des Meeres für Carmelo Modell steht, und die durch die darauf folgende Szene, in der beide von ihren jeweiligen Ehepartnern erschossen werden, in ihrer Tragik noch grotesker wirkt. Rosalia ist bis zum letzten Atemzug durch eine grenzenlose Sentimentalität charakterisiert, wie durch die blumige Sprache des Kommentars veranschaulicht wird: "*Contro un cielo grigio di nuvole sparse, sta immobile e in posa Rosalia l'adultera... Carmelo Patanè la dipinge così su quello sfondo selvaggio di natura...*" Während des gesamten Films wird Rosalia als das Opfer der Besessenheit Fefès von Angela und seiner Pläne dargestellt. Zudem ist Fefès Verhältnis zu Rosalia von emotionaler Teilnahmslosigkeit an ihrem Schicksal gekennzeichnet. Trotz einzelner Situationen, in denen Rosalia ihre Opferrolle verläßt, etwa als sie aus dem ehelichen Haus flüchtet, so schien doch eindeutig zu sein, daß Fefè das Geschehen lenkte und Rosalia letztendlich das Opfer seiner Intrige war. Die Schlußsequenz ändert diese Sichtweise grundlegend. Sie verdeutlicht, daß Rosalia, die bemitleidenswerte und den Ränken Fefès ausgesetzte, betrogene Ehefrau letztendlich die Einzige ist, die bekommt, wovon sie geträumt hat, nämlich eine auf wahren Gefühlen basierende Beziehung mit ihrem Liebhaber Carmelo. Aber auch dieses Glück entbehrt nicht der Tragik. Durch dessen jähes, wenngleich auch nicht völlig unerwartetes Ende, wird Rosalia am Ende zu einer tragischen Figur, die sich mit ihren Gefühlen im Netz der Regeln des Ehrenkodex verfängt und ihr Verhalten mit dem Leben bezahlt.

Das Gegenstück zu Rosalia bildet **Angela**. Bereits der Name ("Engel") paßt gut zu ihrer überhöhten Darstellung durch Fefè, den sie mit ihrer unschuldig-naiven Art in ihren Bann zieht. Durch ihre Kleidung, die locker gebundenen, weich fallenden Haare und mit ihrer zarten, fast zerbrechlich wirkenden Figur strahlt sie eine distanzierte und schüchterne Sinnlichkeit aus, eine Unverdorbenheit und Unberührtheit von den Übeln des alltäglichen Lebens, die sich bei den anderen Figuren in zahlreichen körperlichen

Gebrechen, Leiden und Deformationen als Unattraktivität niedergeschlagen haben. Durch ihre weibliche Anziehungskraft wird die Klosterschülerin zum Objekt der Begierde Fefè und damit schließlich zum Auslöser der Scheidung auf italienisch. Die mädchenhafte Kleidung Angelas und ihr unsicheres Auftreten zu Beginn des Filmes stehen in starkem Kontrast dazu, wie sie Fefè auf dem Bahnhof zur Wiederankunft nach der Verbüßung seiner Haftstrafe empfängt. Mit dem damenhaft und streng wirkenden Kostüm und dem akkurat nach hinten frisierten Haar wirkt sie fast ein wenig männlich. Auch ihr "Inneres", ihr Denken und Handeln hat sich von den traditionell weiblichen Mustern entfernt. Obschon sie tatsächlich in Fefè verliebt ist und bereit ist, sich unwiderruflich auf einen lebenslangen Bund mit dem wesentlich älteren Fefè einzulassen, unterscheidet sich ihre Auffassung von Liebe und Ehe sehr von der naiven und romantischen Vorstellung Rosalias. Die Hochzeitszeremonie zeigt eine selbstbewußte, fast triumphierende und nach langen Jahren des Wartens endlich am Ziel ihrer Wünsche angelangte Angela und scheint den Beginn einer glücklichen gemeinsamen Zukunft mit ihrem Ehemann zu markieren, doch Angela interpretiert das Bekenntnis ihrer Liebe zu Fefè auf ihre eigene Art. Die Schlußsequenz, in der Fefè und Angela auf dem Boot scheinbar die unbeschwerte Zweisamkeit genießen, hat für die Lesart des Films eine Schlüsselbedeutung. Mit ihrer zeitgemäßen Kleidung und ihrem gewandelten Bewußtsein verkörpert Angela einen neuen Frauentypus und stellt zugleich die traditionellen Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit in Frage. Der Bikini, den Angela auf der Yacht trägt, hat im Zusammenhang mit dem Ehrenkodex eine sinnbildliche Bedeutung. Er ist nicht einfach nur ein neues Kleidungsstück, sondern stellt gleichzeitig ein Symbol für die körperliche Befreiung der Frau dar, die sich damals in der Öffentlichkeit in schwarze, weite Kleider hüllen mußte und deren Wirkungskreis sich auf das Haus beschränkte¹¹⁸. Nach herrschendem Verständnis handelt es sich bei Angelas Verhalten um ein eher dem Männlichen zugeschriebenes Verhalten. Der von Sciascia beschriebene sizilianische Wahnsinn, der in der Ehe als solche den Grund für die abkühlende Leidenschaft des Mannes ansieht, wird hier umgekehrt. Nun ist es Angela, die andere Männer begehrt.

Der Fall der Mariannina Terranova, einer einfachen Frau aus dem Volk, die ihren untreuen Mann erschossen hat, bringt Fefè auf die Idee, wie er Rosalia loswerden

118 Günsberg, Maggie: *Italian Cinema*, S. 87

könnte. Ihre Tatwaffe stammte von dem Getöteten, der sie ihr mit den Worten gegeben hatte: "sollte ich Dich eines Tages betrügen, bring mich damit um".¹¹⁹ Der Kommentar: „*L'onore meridionale aveva trovato la sua eroina*“ gibt die öffentliche Meinung wieder. In den Augen der Sizilianer ist sie keine Mörderin, sondern eine mutige Frau, die für ihre Ehre eingetreten ist. Es fällt auf, daß sie für eine vergleichbare Straftat eine wesentlich höhere Strafe als Fefè verbüßen muß. Fefè führt die Gründe gleich selbst an: er ist ein Mann, dazu ein Adliger. "*La legge è uguale per tutti*" - wird zum puren Sarkasmus. In der Praxis der Rechtssprechung ist der Ehrenparagraph eben eine vorrangig im Sinne der Männer ausgelegte Regelung. Immacolata Patanè, die betrogene Ehefrau Carmelos wird als ähnlicher Frauentypus wie Mariannina Terranova dargestellt, auch rein äußerlich bestehen Gemeinsamkeiten: abgehärmt, frustriert, niedergeschlagen, überzeugt von der Notwendigkeit der Verteidigung der Ehre. Sowohl Mariannina Terranova als auch Immacolata Patanè kümmern sich selbst um die Wiederherstellung ihrer Ehre und bringen ihre untreuen Ehemänner eigenhändig um. Beide Frauen stehen für die so oft in der Literatur als typisch sizilianisch beschriebene Brutalität, die bisweilen in Haß und Grausamkeit umschlägt, mit der jahrhundertealte Bräuche ausgeübt werden. Im Gegensatz zu einer Männerfigur wie Rosario wirken beide schon allein mit ihrer äußeren Gestalt männlich und herb. Immacolatas aktive Rolle bei der Wiederherstellung ihrer Ehre karikiert Fefès Männlichkeit und stellt sie in Frage. Immacolata ist Fefè bei der Verteidigung ihrer Ehre immer einen Schritt voraus. Sie ist es, die Fefè auf dem *corso* die entscheidende Frage stellt, was er denn nun zu tun gedenke. Daß Fefè von einer Frau herausgefordert wird, läßt diesen in seiner Hilflosigkeit und seinem Zögern noch unehrenhafter und damit unmännlicher dastehen. Der Höhepunkt ist erreicht, als Immacolata ihn vor Verachtung ins Gesicht spuckt, nachdem Fefè auf ihre Frage keine Antwort gibt. Immacolata trifft als erste auf der Insel ein, wo sich die beiden Ehebrecher aufhalten. Als Fefè noch dabei ist, in der drückenden Hitze mit staubbedecktem Anzug, wirrem Haar und mit unsicherem Gang den Weg zu finden, ist bereits ein Schuß aus der Ferne zu hören: Immacolata hat den Ehebrecher erschossen. Seine Reaktion auf ihre Aussage, daß sie soeben ihre Ehre gerächt habe, drückt Hilflosigkeit aus, als er die Frage nach *seiner* Ehre stellt: "*E il mio?*", eine Frage, die aus dem Munde eines "echten" Sizilianers niemals vorstellbar wäre.

119 offenbar kein Einzelfall, sondern "Tradition", wie Germi bemerkt, vgl. Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*. S. 45

5 *Sedotta e abbandonata*

5.1 Über den Film

Divorzio all'italiano und *Sedotta e abbandonata* weisen auf den ersten Blick mehrere Gemeinsamkeiten auf. Bei beiden Filmen handelt es sich um Komödien, deren Handlung auf Sizilien spielt und bei denen es um das weitreichende und folgenschwere Konzept der Ehre geht. Nicht zuletzt stehen zum Teil dieselben Schauspieler vor der Kamera, was beim Zuschauer Wiedererkennungseffekte auslösen dürfte. Mit *Sedotta e abbandonata* konnte Germi zwar nicht an den großen Erfolg von *Divorzio all'italiana* anknüpfen, gleichwohl erhielt Saro Urzì 1964 in Cannes für seine Rolle als cholerischer Familienvater Don Vincenzo die Auszeichnung als Bester Darsteller. Germi entwirft in *Sedotta e abbandonata* ein noch komplexeres Bild der sizilianischen Gesellschaft und erweitert sowohl die Kritik an der gesetzlichen Lage hinsichtlich der Ehescheidung als auch die Bandbreite der von ihm unter die Lupe genommenen sexuellen Beziehungen und sozialen Konventionen. *Sedotta e abbandonata* war eine geläufige Redewendung, die das Schicksal vieler verführter, anschließend jedoch nicht von ihrem Verführer geheirateter Mädchen besiegelte. In einer Gesellschaft, die auf der Familie basiert und in der die Hochzeit das anzustrebende Ziel jeder Frau darstellt, war damit der Ruf eines Mädchens für den Rest des Lebens beschädigt. Laut damals geltendem Gesetz, das der Logik des Ehrenkodex entspricht, war die Hochzeit die einzige und zudem legale Möglichkeit, die Verführung zu heilen, für den Verführer der Gefängnisstrafe zu entgehen und das Ansehen und die Ehre der Familie des verführten Mädchens wieder herzustellen. "*Il matrimonio è meglio di un'amnistia*" lässt Germi den *maresciallo* das Problem auf den Punkt bringen. Die Institution der *matrimonio riparatore* findet bereits im Alten Testament und im Koran Erwähnung und sollte zum Schutz körperlich unterlegener Mädchen und Frauen gegen männliche Übergriffe beitragen. Fraglich bleibt allerdings, ob eine solche Voraussetzung als Motiv für eine lebenslange Verbindung geeignet ist. Germi nimmt einen Generalangriff auf das Ehrenkonzept vor, das er aufgrund der grotesken Divergenz zwischen dem Bedürfnis nach Ehrbarkeit und der Realität, die im Widerspruch zu diesen veralteten moralischen Regeln steht, für nicht mehr zeitgemäß erachtet. Er zeigt eine Welt, die kurz vor dem Untergang steht und

beschleunigt diesen Zusammenbruch, indem er die Sitten und Gebräuche unter die Lupe nimmt und das sich im Leerlauf befindende, wahnsinnige und närrische Windrad dieses mittlerweile tragikkomischen Brauches ins Bild setzt.¹²⁰ Die Doppelmoral, die die Einteilung der Frauen durch die Männer in keusch und damit deren Klassifizierung als potentielle Ehekandidatin sowie unkeusch und nicht als Ehefrau in Frage kommend stützt und deren Leidtragende die ledige Mutter ist, wird dadurch zu einem zentralen Thema des Films. Germis Hauptkritikpunkt an der damaligen Situation bestand nach seiner eigenen Aussage nicht in erster Linie an der Existenz eines solchen anachronistischen Gesetzes, daß die Mehrzahl der Frauen in eine solche Hochzeit einwilligen würde.¹²¹ Wenn man bedenkt, wie groß der gesellschaftliche Druck zur Bewahrung der Ehre in der geschlossenen sizilianischen Gesellschaft war, und daß ausschließlich die Heirat dieses Defizit ausgleichen konnte, läßt sich erahnen, wie mühevoll und gleichzeitig wenig aussichtsreich der Widerstand dagegen war. Das Sizilien in *Sedotta e abbandonata* ist durch die Scheinheiligkeit und Falschheit seiner Protagonisten gekennzeichnet. Eine Ausnahme von der allgemeinen Verlogenheit bilden die *carabinieri* mit ihrer fast väterlichen und verständnisvollen Art und der Richter als Hüter des Gesetzes. Mit dem Vertrauen, das Germi damit den Institutionen des Staates entgegenbringt, verleiht er seiner Hoffnung und seinem Glauben in die Universalität des Rechts Ausdruck. Im Gegenzug prangert Germi die Scheinheiligkeit der traditionellen regionalen Sitten und Gebräuche und der italienischen Gesetze an und stellt sie in den Mittelpunkt seiner Kritik. Denn es sind gerade die gesellschaftlichen Normen und die Gesetze, die ein abweichendes Verhalten fast unmöglich erscheinen lassen. Der Film zeigt die Ausweglosigkeit und die schwerwiegenden individuellen Konsequenzen des Ehrenkonzeptes innerhalb des traditionellen sizilianischen gesellschaftlichen Netzwerks: Agnese kommt trotz individueller Rebellion letztendlich nicht umhin, Peppino zu heiraten, Matilde bleibt nichts anderes übrig, als in ein Kloster zu gehen und Nonne zu werden, nachdem sie von zwei Männern im Stich gelassen worden ist, der Mutter bricht es angesichts dessen das Herz, und Don Vincenzos früher Tod stellt gleichzeitig den Höhe- und Schlußpunkt seiner Anstrengungen zur Aufrechterhaltung der Familienehre dar. *Sedotta e abbandonata* zeigt auf eindrucksvolle Weise, wie überkommene Bräuche ein Individuum zerstören können, wenn persönliche Gefühle

120 Gambetti, Giacomo (Hg.): *Sedotta e abbandonata*, Klappentext

121 Caldiron, Orio: *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, S. 60

und Empfindungen der öffentlichen Anerkennung und der Familienehre geopfert werden müssen. Er zeigt auch, wie es dadurch zwangsläufig zu einer grotesken Pervertierung von authentischen Beziehungen zwischen Männern und Frauen kommt und kann somit als Beitrag für eine grundlegende Veränderung des Verhältnisses zwischen Mann und Frau in der modernen italienischen Gesellschaft angesehen werden.¹²²

Umfangreicher, aber auch differenzierter und komplexer als in *Divorzio all'italiana* sind die ins Visier genommenen typisierten Charaktere. In *Sedotta e abbandonata* werden die weiblichen und männlichen Charaktere bis zum Äußersten überspitzt. Bei der Darstellung und Klassifizierung seiner Figuren entscheidet sich Germi für typische Charaktere, wie sie schon in der *commedia dell'arte* zu finden sind, bei denen es sich gewissermaßen um sizilianisierte Abwandlungen handelt, die jedoch in ihren Grundzügen entscheidende Ähnlichkeiten mit den norditalienischen Charakteren aufweisen. Durch das Zusammenspiel dieser Figuren ergibt sich ein schillerndes, facettenreiches und mosaikartiges Abbild der Gesellschaft mit starken Bezügen zur *commedia dell'arte*. Durch die an die Bildhaftigkeit eines Fresko erinnernde Darstellung der Figuren gelingt es Germi auf sehr plakative und eindrucksvolle Art und Weise, den unverfälschten Geist und die Bräuche der geschichtsträchtigen Insel sowie den mit Vorurteilen beladenen, durch Intransigenz gekennzeichneten und den Traditionen verhafteten Charakter ihrer Bewohner einzufangen. Farce und Tragödie verbinden sich in solch verblüffender Weise miteinander, daß - im Unterschied zur *commedia dell'arte* - das Lachen einen Geschmack von Bitterkeit hinterläßt.

5.2 Handlung

An einem schwülen Sommernachmittag nutzt Peppino Califano, der Verlobte von Matilde Ascalone die Gunst der Stunde: Während die restlichen Familienmitglieder sich ausruhen, verführt er Agnese, die jüngere Schwester von Matilde. Völlig verstört, versucht Agnese, das Geschehene vor ihrer Familie zu verheimlichen. Aber aufgrund der strengen Überwachung fällt ihr untypisches Verhalten auf, und nicht zuletzt ein Nervenzusammenbruch verrät sie. Mißtrauisch geworden, läßt ihr Vater Don Vincenzo

¹²² Bondanella, Peter: *A History of Italian Cinema*. S. 190

sie von einer Hebamme untersuchen. Als sich herausstellt, daß Agnese schwanger ist, tobt Don Vincenzo vor Wut, denn mit Agneses Ehre ist die Ehre der ganzen Familie in Gefahr. Durch die lückenlose Überwachung Agneses kommt Don Vincenzo dem Verführer schnell auf die Schliche. Unter Wahrung strengster Diskretion will er Peppino dazu verpflichten, Agnese zu heiraten. Gleichzeitig muß er sich auf die Suche nach einem neuen Verlobten für Matilde begeben, damit diese in der Öffentlichkeit keinen Ehrverlust erleidet. Als perfekter Kandidat erscheint der Baron Rizieri Grifeo-Zappalà, ein suizidgefährdeter Habenichts, der aber immerhin den Titel eines Barons trägt. Alles scheint perfekt nach Plan zu laufen, bis auf einmal Peppino Anspruch auf eine keusche und jungfräuliche Ehefrau erhebt, die Heirat ablehnt und zu seinem Onkel, einem Priester, flieht. Gemäß dem Ehrenkodex greift jetzt das Gesetz der *vendetta*,¹²³ mit der die verlorene Familienehre wiederhergestellt werden soll. Don Vincenzo überträgt diese Aufgabe seinem Sohn Antonio, der jedoch nicht zuletzt aufgrund des Wissens darum, daß Agnese in Peppino verliebt ist, mit dem Unterfangen auf der ganzen Linie scheitert. Die Angelegenheit beschäftigt mittlerweile die Justiz und Don Vincenzo scheinen die Fäden aus der Hand zu gleiten, aber noch einmal gelingt es ihm, die Situation in die von ihm gewünschte Richtung zu lenken. Der Umstand, daß Agnese es ablehnt, Peppino zu heiraten, entwickelt sich zum Skandal, was dazu führt, daß nun auch der Baron um seine Ehre fürchten muß und deswegen Matilde verläßt, die nun zum zweiten Mal sitzen gelassen worden ist. In einem letzten Kraftakt, der ihn schließlich das Leben kosten wird, rettet Don Vincenzo die Situation. Von den Strapazen der Ehrenrettung erschöpft, stirbt er just am Tag der Hochzeit.

5.2.1 Satirische Darstellung und Recodierung von Männlichkeit

Zentrale Figur des Films ist Vincenzo Ascalone, ein typischer sizilianischer Familienvater. Als Motor der Handlung führt er gewissermaßen die Regie über die Ereignisse des Films, die durch die Verführung und den dadurch drohenden Ehrverlust seiner Tochter Agnese ausgelöst werden. Entsprechend der sizilianischen Bezeichnung *omu di panza* für einen Mann, der sich Respekt zu verschaffen weiß, wird Don Vincenzo mit seiner Körperfülle buchstäblich als solcher dargestellt. Don Vincenzo ist

123 Bluttrache

eine Figur, die sämtliche negative Seiten der *sicilianità* in sich vereint und deren einzige Sorge die Wahrung und Aufrechterhaltung der Familienehre ist. Die Ehre hat für sein Handeln oberste Priorität, sie ist wichtiger als sein eigenes Leben und das persönliche Glück seiner Töchter. Charakterisiert durch Überheblichkeit, Heuchelei sowie Rohheit und Brutalität und ohne Rücksichtnahme auf andere Befindlichkeiten ist er geradezu besessen von dem Drang zur Wahrung der Ehre. Don Vincenzo als Hausherr dominiert die anderen Familienmitglieder und läßt ihnen keinerlei Freiräume. Seine Rolle als Familienoberhaupt und oberste Entscheidungsinstanz, die er mit Selbstherrlichkeit ausfüllt, wird insbesondere bei den gemeinsamen Mahlzeiten und den Gesprächen bei Tisch deutlich, bei denen auch die Beziehungen und Machtverhältnisse innerhalb der Familie sichtbar werden. Die Familie als Gegenpol zur feindlichen Außenwelt, zu den oberflächlichen "Freund"- und Bekanntschaften wird zugleich auch als Herd immer wiederkehrender Konflikte dargestellt. In den Familienbeziehungen spiegelt sich die Gesellschaft im Kleinen wider: auch hier gibt es klare Hierarchien und Rollenverteilungen, innerhalb deren von jedem einzelnen Mitglied die Erfüllung von vorgegebenen Verhaltensmustern erwartet wird. Und wie in der "richtigen" Gesellschaft herrscht auch hier wieder eine eingeschränkte Wahlmöglichkeit der sozialen Beziehungen. Die Familie sitzt gemeinsam am Tisch, als Don Vincenzo den Brief von Rosauras Verlobtem laut vorliest und ihn ironisch und sarkastisch kommentiert, während die eigentliche Adressatin schweigend und mit gesenktem Kopf ißt. Als er seinen Monolog beendet hat, reicht er ihr mit einer herablassenden Geste den Brief mit den Worten: "*La puoi leggere.*" Mit diesem Eingriff in ihre Privatsphäre wird Rosaura als der Willkür ihres Vaters ausgeliefertes Objekt dargestellt. Wohl in Erinnerung an seine eigene Jugend, kommt ihm die Idee der Verlogenheit des Absenders. Er löst die Briefmarke ab, woraufhin der vielleicht wichtigste Satz des Briefes zum Vorschein kommt: "*Baci appassionati sulla bocca*". Mit gespielter Entrüstung herrscht Don Vincenzo seine Tochter an und droht, die nächsten Briefe zu vernichten, sollte ein solcher Betrug noch einmal vorkommen. Seine psychische Brutalität wird flankiert durch seine physische Rohheit: Während er noch dabei ist, den Satz zu Ende zu sprechen, zertrümmert er mit einem Faustschlag eine Nuß, an der sich Antonio vergeblich versucht, und dessen Hand gleich mit dazu. Physische und psychische Rohheit kennzeichnen die meisten seiner Handlungen. So erzwingt er von Peppino den Verzicht

auf die Hochzeit mit Matilde, von dessen Eltern die Wiedergutmachung der von Peppino an Agnese und Matilde begangenen Ehrverletzung und von seinem Sohn die Umsetzung des Ehrenmordes. Seine herrische Art zeigt sich nicht nur gegenüber seiner Familie, sondern auch gegenüber dem zukünftigen Schwiegersohn Peppino, etwa als Don Vincenzo mit seinen Freunden auf die gerade in der Stadt eingetroffenen Prostituierten wartet und dabei Peppino trifft. Auch ohne es auszusprechen ist klar, daß beide dasselbe Ansinnen haben. Schließlich beugt sich Peppino der Dominanz seines zukünftigen Schwiegervaters und geht unverrichteter Dinge von dannen. Im Umgang mit Agnese verfügt er über sie wie über sein Eigentum, ihre Behandlung erinnert eher an die eines Objektes. Nach dem Bekanntwerden der Verführung wird Agnese in ihrem Zimmer eingeschlossen und damit jeglichen Handlungsspielraumes und der persönlichen Freiheit beraubt. Dasselbe gilt für die auf seinen Befehl und gegen Agnese Willen erfolgte Untersuchung durch die Hebamme, die ein weiteres Beispiel für Don Vincenzos Brutalität sowie für Agneses Behandlung als Objekt ist. Durch die Untersuchung, die zeigt, daß die Einhaltung des Ehrenkodex nicht nur auf psychischer, sondern auch auf physischer Kontrolle beruht, wird erneut der Zusammenhang zwischen Körper und Ehre sichtbar. Als Don Vincenzo seinen Cousin, einen Rechtsanwalt, besucht, um sich von ihm Rat zu holen, wie er seine verletzte Ehre wieder herstellen kann, wird er zu Beginn des Gesprächs wegen seines besorgten Gesichtsausdrucks von seinem Cousin anteilnehmend gefragt, ob es sich um einen Tumor handelt. Zunächst wird durch den ähnlichen Klang von *tumore* und *onore* der Zusammenhang von Ehre und Körper verdeutlicht. Die Nennung von Tumor und Ehre in einem Atemzug verdeutlicht die große und schicksalhafte Bedeutung der Ehre und macht die Verknüpfung von Ehre und Körper evident. Der Tumor, dessen maligne Form bekanntlich auch als Krebs bezeichnet wird, wird in metaphorischer Bedeutung für Bösartigkeit und Unheilbarkeit gebraucht. Zwischen Krebs und Ehre werden Parallelen aufgezeigt. Als Krankheit des Todes haftet dem Krebs etwas Dunkles und Mysteriöses an, so wie auch der Ehrenkodex für Außenstehende unverständlich und geheimnisvoll erscheinen mag. Ein Tumor ist eine krankhafte Anschwellung eines Organs und stellt eine Raumforderung dar. Ähnlich verhält es sich mit dem strengen Ehrenkodex: Auch er fordert im alltäglichen Handeln überproportionale Beachtung und Einsatz und fordert somit im übertragenen Sinn zusätzlich Raum, wodurch andere Menschen und Dinge in

Mitleidenschaft gezogen werden. Mit seinem aggressiven und destruktiven Umsichgreifen auf den gesunden Körper, der nach und nach von ihm befallen und zerstört wird, eignet sich der Krebs gut als Metapher, um die vergleichbaren Konsequenzen des Ehrenkodex zu veranschaulichen. Daß die Krebserkrankung die Unfähigkeit des Kranken widerspiegelt, Gefühle auszudrücken und auszuleben, ist bereits von Susan Sontag in ihrem Buch *Krankheit als Metapher* geäußert worden und findet an dieser Stelle seine filmische Umsetzung: Don Vincenzos wahres Gefühlsleben bleibt verborgen, der Ehrenkodex läßt dafür keinen Raum, so daß am Ende der Films auch Don Vincenzo auf dem Krankenbett liegt. Vergleichbar mit der Metaphorik der Krebstherapie, bei der jeglicher Körperschaden gerechtfertigt ist, wenn das Leben des Patienten gerettet werden kann, wird auch der Ehrenrettung alles andere untergeordnet. Vergleichbar mit dem Krebs kann auch die Ehre bzw. die ausschließliche Fokussierung darauf, zum Tod führen, wie das Schicksal Don Vincenzos zeigt.

Während der gesamten Filmhandlung ist Don Vincenzo damit beschäftigt, der Öffentlichkeit etwas vorzuspielen und sie über die eigentlichen Verhältnisse zu täuschen. Die Eltern von Peppino müssen in aller Öffentlichkeit die gespielte Weigerung Don Vincenzos, Agnese Peppino als Frau zu geben über sich ergehen lassen und diese Rufschädigung hinnehmen. Auf Don Vincenzos Veranlassung muß Peppino Agnese ein abendliches Ständchen unter ihrem Fenster geben, um die anderen Bewohner von der Ernsthaftigkeit seiner Absicht zu überzeugen und seine eigene Position als Vater einer begehrten Tochter zu betonen. Don Vincenzo schreckt nicht einmal vor der Lüge zurück, wenn es seinen Zielen dient, etwa als er vor dem Richter die Jungfräulichkeit von Agnese beteuert. Nach der Unterredung wegen des versuchten Ehrenmordes an Peppino bricht Don Vincenzo auf offener Straße in lautes Gelächter aus, um den Umstehenden glaubhaft zu machen, daß es sich um ein Versehen gehandelt hat und droht den anderen: "*Ridete o vi spacco la testa!*". Zur Bekräftigung seiner demonstrierten Unbeschwertheit lädt er die Familie zum Eis ein. Die Verlogenheit erreicht ihren situativen Höhepunkt, als er, von den Umstehenden gefragt, warum es nicht zur Hochzeit von Peppino und Matilde kommt, zur Antwort gibt: "*Non siamo al medioevo. A Matilde non piaceva. [...] Al cuore non si comanda.*" Mit dieser Aussage beweist Don Vincenzo, daß er sich des Anachronismus des Ehrenkodex völlig bewußt ist, was ihn aber nicht daran hindert, ihm höchste Priorität einzuräumen, da er weiß, daß

seine Einhaltung in der Gesellschaft immer noch von größter Bedeutung ist. Ein weiteres Beispiel für seine Schauspielkunst ist die Szene, in der Peppino und Agnese nach der fingierten Entführung vor seinem Haus stehen und Don Vincenzo in aller Öffentlichkeit Peppino ohrfeigt, bevor er sich von ihm Ehrerbietung einfordernd die Hand küssen läßt, um ihn endlich als Schwiegersohn in sein Haus und damit in seine Familie aufzunehmen. Auf die erstaunte Reaktion der Umstehenden reagiert er mit gespielter Selbstverständlichkeit: *"Che cosa avete da guardare? È andata così."* seinen Aufwand und seine Mühen verleugnend. Nach dem Termin beim Richter, um die Hochzeit von Peppino und Agnese bekanntzugeben, der erfolglos verläuft, da der Richter die ablehnende Reaktion Agneses richtig deutet, verbreiten sich über den ganzen Ort Gerüchte wie ein Lauffeuer und sorgen für Gespräche und eine aufgeheizte Stimmung unter den Bewohnern. Der Heimweg wird für die Mitglieder der Familie Ascalone zu einem regelrechten Spießbrutenlauf: eine dichtgedrängte Menge säumt den gesamten Weg bis zu ihrem Haus. Die Situation unmittelbar vor dem Haus erhält durch die bedrohliche Stille und die Nahaufnahmen der Verachtung ausdrückenden Gesichter beinahe gespenstische Züge. Beim Eintreffen der Familie beginnt die Menge höhnisch zu lachen und sich ihnen in den Weg zu stellen. Invasionsartig rücken die Bewohner des Ortes näher, bis die körperliche Distanz fast aufgehoben ist. Mit der Einblendung von Nahaufnahmen der Dorfbewohner wird die Bedrohlichkeit der Gemeinschaft und ihre Funktion als Kontrollinstanz eindrücklich veranschaulicht. In bedrohlich wirkender körperlicher Nähe und mit ihren furchteinflößenden Gesten und der grotesken Mimik schwingen sich die Bewohner des Ortes zum Richter der Gemeinschaft - im Gegensatz zum Richter, der das geschriebene Gesetz vertritt - über die Ehre der Ascalones auf und fällen ihr gnadenloses Urteil. In dieser Sequenz erreicht die Bildersprache Germis einen ihrer Höhepunkte des Films. Aufgebracht beschimpft Don Vincenzo die Menge als *retrogradi, incivili, ignoranti*, dabei unterscheidet er sich in nichts von ihr, weder in seinen Ansichten noch in seinem Verhalten. Bis zu seinem letzten Moment bedient sich Don Vincenzo des Mittels der Täuschung, um an sein Ziel zu gelangen. Ausgerechnet am Tag der Hochzeit von Agnese und Peppino, an dem alle seine Anstrengungen und Aufregungen zur Wiederherstellung der Familienehre belohnt werden sollen, fühlt Don Vincenzo, daß es mit ihm zu Ende geht. Seine einzige Sorge besteht darin, daß die Hochzeit dadurch nicht stattfindet und die Ehre der Familie nicht gerettet wird. Sein

letztes Täuschungsmanöver besteht darin, daß er seinen Cousin und den Arzt bittet, ihn in seinem Zimmer einzuschließen und Stillschweigen darüber zu wahren bis die Zeremonie beendet ist, damit nichts den planmäßigen Ablauf stört: "*Che nessuno sappia... che nessuno sappia! Se no si rimanda ancora... tutto è perduto... non ditelo...fino a dopo il matrimonio.*". Mit dem Tod Don Vincenzos werden die Konsequenzen des Ehrenkodex auf die Spitze getrieben, so daß trotz der Komik ein bitterer Nachgeschmack bleibt. Auf dramatische Weise ist zu sehen, welche weitreichenden körperlichen Konsequenzen die Ehre hat. Wie in *Divorzio all'italiana*, wo im Namen der Ehre zwei Menschenleben - das von Rosalia und Carmelo - geopfert werden, hat auch in *Sedotta e abbandonata* die Aufrechterhaltung der Ehre bis zum Äußersten gehende Konsequenzen. Die SchlußEinstellung zeigt das Grab Don Vincenzos mit der Inschrift ONORE E FAMIGLIA, den sein ganzes Leben dominierenden Grundprinzipien und weist damit dem Ehrenkodex eine dem Tod übergeordnete Bedeutung sowie Gültigkeit bis über den Tod hinaus zu.

Peppino Califano, der Verlobte von Matilde, der ihre Schwester Agnese verführt, sie aber nicht heiraten will, da sie - wenn auch durch ihn verursacht - nicht mehr unberührt ist, steht mit seinem Verhalten und seinen charakterlichen Schwächen stellvertretend für unzählige andere Sizilianer. Wie es zur Verlobung mit Matilde kam, wird im Film nicht gesagt, aber aus seinem mangelnden Interesse an ihrer Person und seiner kleinbürgerlichen Herkunft kann man schließen, daß es materielle Erwägungen gewesen sein können, was wohl nicht nur in der materialistisch geprägten und auf Äußerlichkeiten fokussierten Welt Siziliens vorkommt. Sein Verhalten schwankt zwischen Lächerlichkeit und Verlogenheit und ist geprägt vom scheinheiligen Geist der strikten Einhaltung des Ehrenkodex. Zumindest ist er ein verbaler Verfechter, denn in der Praxis bevorzugt er Frauen, die sich nicht streng an die Regeln der weiblichen Ehre halten. So wie Agnese, der er sich mit einer keinen Widerspruch duldenden und von der eigenen Unwiderstehlichkeit überzeugten Art in eindeutiger Absicht nähert. Selbst Peppino kommen jedoch Zweifel hinsichtlich der Asymmetrie der männlichen und weiblichen Ehrenregeln. Im Nachhinein bereut er seine Tat und ist sich deren Sündhaftigkeit bewußt, umso mehr als er als Verführer der Initiator war. Er schließt sich in seinem Zimmer ein, um vor seiner Familie Ruhe zu haben, steht vor dem Spiegel und spricht angewidert mit seinem Spiegelbild, um es dann voller Selbstekel zu bespucken.

Ansonsten ist sein Verhalten, trotz des spannungsreichen Verhältnisses, vergleichbar mit Don Vincenzo voller Heuchelei und Verlogenheit und von Rohheit und Brutalität gekennzeichnet. Als Agnese sich gegen die wider ihren Willen inszenierte Entführung wehren will, beschimpft und ohrfeigt er sie und übt damit sowohl physische als auch psychische Gewalt gegen sie aus. Besonders deutlich wird seine Verlogenheit, als er dem Richter den genauen Tathergang der Verführung Agneses schildern soll und eine den Tatsachen ganz und gar entgegengesetzte Version präsentiert und auf diesem Weg versucht, seine Unschuld darzulegen, indem er Agnese als Verführerin hinstellt. Außerdem besteht er auf einer unberührten Braut und weigert sich, Agnese zur Frau zu nehmen, wohl wissend, daß er selber der Grund dafür ist, daß Agnese dieser Anforderung nicht mehr entspricht. Nachdem er vom unzureichenden Widerstand Agneses profitiert hat, besteht er darauf, daß es die Pflicht einer Frau sei, sich zu verweigern. Er bezeichnet Agnese als *poco buona*, da sie sich ihm nicht zur Wehr gesetzt hat. Seine Sichtweise kulminiert in einem Schlüsselsatz des Films, der die ganze Scheinheiligkeit des Ehrenkodex ausdrückt: "*Siccome fui io a sdisonorarla, allora non sarebbe sdisonorata?*" Mit der Verwendung typischer grammatikalischer¹²⁴ und lexikalischer¹²⁵ Merkmale des Sizilianischen setzt Germi diesen Schlüsselsatz in den Kontext der Sizilianität. Ist die Verlogenheit seiner Aussage an sich kaum zu überbieten, wirkt sie durch Peppinos Status als Student der Rechtswissenschaften geradezu grotesk und erzeugt angesichts seiner dadurch zukünftigen gesellschaftlichen Relevanz ein noch größeres Mißbehagen. Mit der Figur Peppinos personifiziert Germi die Schwierigkeiten, die mit einer Veränderung der gesellschaftlichen Umstände verbunden sind. Sobald es nicht mehr um das Verführen von Frauen, sondern um zwischenmännliche Konfrontation geht, läßt Peppino Männlichkeit eher zu wünschen übrig, da sein Handeln von Ängstlichkeit und Furcht gekennzeichnet ist. Da der Ehrenkodex nach einer Verführung die Wiedergutmachung der Ehrverletzung durch ein männliches Familienmitglied des Opfers vorsieht, weiß Peppino, daß sein Leben in Gefahr ist. Entgegen den Prinzipien sizilianischer Männlichkeit flieht er aus Angst vor den Konsequenzen seines Handelns und der Rache Don Vincenzos zu seinem Onkel in ein entlegenes Dorf, wo er eine Stelle als Ministrant erhält. Die Kirche bietet ihm, dem Sünder, damit vorübergehend Zuflucht und Schutz, auch und gerade in dem Moment, als Antonio ihn aufsucht, um ihn zu töten.

124 *fui*: Verwendung des *passato remoto* in der gesprochenen Sprache

125 sizilianisch *sdisonorato* für italienisch *disonorato*

Durch die Unfähigkeit Antonios entkommt Peppino dem ihm drohenden Schicksal. Die Filmsequenz, in der Antonio den Ehrenmord an Peppino verüben soll, ist eine einzige Parodie auf das Ehrendelikt als konkrete Umsetzung des Ehrenkodex. Zwei, wenn auch aus unterschiedlichen Motiven, angsterfüllte männliche Figuren und das weibliche Opfer, das die Gesetze der Ehre und der *omertà* verletzt und den Staat zu Hilfe ruft, der in Gestalt des hilflosen und unbedarften Bisigato an der Seite des resignierenden *maresciallo* herbeieilt, komplettieren das satirisch-groteske Bild der Situation, deren Erfolg konsequenterweise ausbleibt, indem Peppino nicht einmal verletzt wird. Angst bleibt auch weiterhin das treibende Entscheidungs- und Handlungsmotiv Peppinos. Um der Gefängnisstrafe zu entgehen, die ihm aufgrund der Minderjährigkeit von Agnese droht, geht er auf den Vorschlag Don Vincenzos, zur Inszenierung eines *rapimento* ein, bei dem Agnese auf offener Straße entführt wird und anschließend trotz ihrer nicht mehr gegebenen sexuellen Integrität geheiratet werden kann. Die Entführung gerät jedoch zur Farce. Um die Inszeniertheit zu betonen und den Brauch als solchen zu parodieren, läßt Germi die Helfer Peppinos zunächst Agneses Schwester ergreifen, so daß Peppino laut dazwischen rufen muß, damit nicht das falsche Mädchen entführt wird. Außerdem wird die Sequenz mit einer typischen Western-Filmmusik unterlegt und so das eigentlich Dramatische ins Komische verkehrt. Am Ende des Films willigt Peppino in die Hochzeit ein, da diese Eheschließung für ihn das einzige Mittel ist, der Gefängnisstrafe zu entgehen. Anstelle der zeitlich begrenzten Haftstrafe wartet nun jedoch das lebenslange Gefängnis der ehelichen Gemeinschaft mit einer Frau, die er nicht liebt und die ihn verachtet. Da durch die Verführung Agneses durch Peppino Matildes Ehre verletzt worden ist und die Familienehre die Ehre jedes einzelnen Familienmitglieds einschließt, muß um jeden Preis nach außen hin der Anschein vermittelt werden, daß es Matilde war, die sich gegen Peppino entschieden hat. Am plausibelsten erscheint Don Vincenzo in diesem Fall die Existenz eines neuen Verlobten. Zu diesem Zwecke hat der umtriebige Don Vincenzo einen Baron mit dem bedeutungsvoll klingendem Namen **Rizieri-Zappalà** ausfindig gemacht. Grotesk wirkt der Gegensatz zwischen Schein und Sein, denn der Baron Rizieri-Zappalà verkörpert einen Vertreter der verarmten und heruntergekommenen Aristokratie und lebt - mehr schlecht als recht - in den letzten zwei ihm verbliebenen Räumen seines geräumigen, jedoch halb verfallenen Palastes, den er aus finanzieller Not untervermietet hat. Der Putz bröckelt von den Wänden und

von der Decke tropft das Wasser - allein der gute und ehrenhafte Ruf, der ihm als Vertreter des Adels anhaftet, macht ihn für Don Vincenzo zu einem geeigneten Ehekandidaten für seine Tochter Matilde. Als Don Vincenzo ihn aufsucht, um ihm sein Vorhaben anzutragen, versucht der Baron gerade, sich mit einem Strick das Leben zu nehmen, woran er durch Don Vincenzos Erscheinen gehindert wird. Im nächsten Moment kann man sehen, daß das Gebäude nicht einmal mehr solide genug für das Aufhängen eines Strickes ist. Vergleichbar mit dem ruinösen Zustand seiner Behausung ist der Zustand seiner Zähne. Um aus dem nicht nur mittel-, sondern partiell zahnlosen Baron Rizieri-Zappalà auch äußerlich eine gute Partie zu machen, vermittelt Don Vincenzo ihm einen Zahnarzt und übernimmt die Kosten für die fehlenden Zähne. Mit den dargestellten materiellen Verhältnissen deutet Germi auf gesellschaftliche Veränderungen hin: die Aristokratie hat zwar (noch) einen guten Ruf, ist jedoch unaufhaltsam vom Niedergang gekennzeichnet. Ihr Einfluß nimmt zugunsten von emporstrebenden Vertretern geringerer sozialer Herkunft, die aber mit zunehmenden finanziellen Möglichkeiten ausgestattet sind, ab. Der Baron ist mit seiner neuen Rolle als Verlobter Matildes einverstanden, da dies zudem einen Ausweg aus seiner prekären wirtschaftlichen Situation darstellt. Gut veranschaulicht wird das sich anbahnende neue Machtverhältnis damit, daß der Baron zu üppigen Mahlzeiten in das Haus Ascalone eingeladen wird und, an anderer Stelle, von Don Vincenzo eine Zigarette offeriert bekommt, an der er genüßlich riecht und die er wie eine kleine Kostbarkeit in seine Tasche steckt. Der damit ausgedrückte wirtschaftliche Mangel könnte ein Abhängigkeitsverhältnis begründen, auf jeden Fall führt er zu einem gesteigerten Selbstbewußtsein Don Vincenzos. Als Matildes Ruf von der Unehrenhaftigkeit Agneses angesteckt wird und im öffentlichen Gespräch das Wort *puttana* nunmehr im Zusammenhang mit allen Töchtern aus dem Hause Ascalone fällt, muß auch der Baron als zukünftiges Familienmitglied um seine Ehre fürchten. Aufgrund seiner mittellosen Lage stellt die Ehre das einzige ihm verbliebene Gut dar und ist damit für ihn absolut unvezichtbar. Um seine Ehre zu retten, löst er alle Verbindungen zur Familie Ascalone. Mit den Worten "*L'onore è un decoro che non si compra a nessun prezzo.*" trennt er sich nicht nur scheinbar erleichtert von seinen neuen Zähnen, die ihn äußerlich respektabel erscheinen lassen - wodurch einmal mehr der Zusammenhang von Körper und Ehre verdeutlicht wird - sondern löst auch die Verlobung mit Matilde. Mit dieser

Entscheidung gibt er der moralischen Integrität den Vorrang vor der körperlichen Integrität. Er läßt sich nicht korrumpieren und nimmt stattdessen lieber materielle Nöte in Kauf. Die strikte Konsequenz seines Verhaltens war dabei nicht unbedingt zwingend. Zu seiner verzagten Art, seiner materiellen Perspektivlosigkeit und seiner scheinbar problemlosen Domestizierung als potentieller Ehemann - man denke daran, wie er Matilde beim Aufrollen der Wolle behilflich ist - steht die klare Entscheidung zum doppelten Verzicht auf Ehefrau und materielle Vorteile fast ein wenig in Kontrast und macht damit die Alternativlosigkeit der Entscheidung im Rahmen des Ehrenkodex deutlich.

Antonio Ascalone, der einzige Sohn Don Vincenzos und Bruder von Agnese, verkörpert einen charakterlichen Kontrast zu seinem Vater. Er ist ein Vertreter der jüngeren Generation und steht auch gleichzeitig für ein anderes Konzept von Männlichkeit. Die ihn kennzeichnenden Eigenschaften wie Sensibilität und Unentschlossenheit entsprechen nicht dem einschlägigen und angestrebten Ideal von Männlichkeit der sizilianischen Gesellschaft. Er nimmt dadurch eine Außenseiterposition ein, die auch ursächlich dafür ist, daß er sein Potential nicht auszuschöpfen vermag. Oft ist er verwirrt und scheint sich in seiner Haut nicht wohl zu fühlen, was daran liegt, daß er sich nicht mit der Gesamtsituation identifizieren kann. Bei Antonio bilden Äußeres und Inneres einen Widerspruch, seine Gestalt und seine hochgewachsene Statur stehen im Kontrast zu seinem gefühlsbetonten und sensiblen Wesen. Antonio bekommt von seinem Vater den Auftrag, den heiratsunwilligen Peppino zu erschießen, um dadurch die Familienehre wieder herzustellen. Da Antonio erst jetzt von der erfolgten Verführung seiner Schwester erfahren hat, kann ein von ihm verübter Mord als im Affekt eingestuft werden, für den das Gesetz bekanntermaßen eine abgemilderte Haftstrafe von höchstens drei bis sieben Jahren vorsieht. Antonio bekommt als Ausdruck seines Unbehagens und seines inneren Widerstrebens eine Eiterbeule auf der Nase und 40°C Fieber. Antonios Unwillen, die Tat auszuführen, seine innere Rebellion gegen die Ansichten seines Vaters und der Gesellschaft führen dazu, daß sein Körper ihm den Gehorsam versagt. Hinzu kommt sein Wissen darum, daß Agnese in Peppino verliebt ist. Da er ein emotionaler Mensch ist, für den im Unterschied zu seinem Vater wahre Gefühle mehr zählen als das sture Einhalten des Ehrenkodex, plagen ihn zusätzliche Skrupel. Antonio ist ein Beispiel dafür, daß es in

einer von Haß geprägten Gesellschaft auch Menschen gibt, denen Freundschaft mehr bedeutet als Rache und Vergeltung. Er verweigert sich dem blinden Haß, der integraler Bestandteil des Ehrenkodex ist und sehnt sich danach, ein ganz normales ruhiges Leben führen, jenseits aller Zwänge traditioneller Verhaltensregeln. Antonio ist außerstande, Peppino zu töten, weil dieser ein langjähriger Freund von ihm ist und weil er sich weigert, zu hassen und zu töten, nur weil es die Tradition so will. Mit seiner Verweigerung der Akzeptanz des Ehrenkodex' wendet sich Antonio vom traditionellen Männerideal ab. Allerdings wird er mit seiner Ängstlichkeit, Verzagtheit und Ungeschicklichkeit nicht als das positive Gegenkonzept zu seinem unbarmherzigen und sturen Vater dargestellt. Germi zeigt hier, wie auch an vielen anderen Stellen, die Grauschattierungen des Lebens, und daß es nicht um vereinfachende Schwarz-Weiß-Malerei, um Gut gegen Böse geht. So zeichnet sich Antonio nicht gerade durch geistigen Scharfsinn und gute Auffassungsgabe aus. An vielen Stellen, vorzugsweise in den tragischsten und schicksalhaftesten Momenten des Films, bewirken seine Ungeschicktheit und Ängstlichkeit eine an das Tragische grenzende Komik der Situation. Vor seiner Abfahrt in das Dorf, wo sich Peppino aufhält, wendet er sich hilfesuchend an seine Schwestern, die ihn jedoch auch nicht vor seiner Pflicht zum Ehrenmord an Peppino entbinden können. Mit Musik im Hintergrund, die an einen Spaghetti-Western erinnert, wird Antonios Suche nach Peppino untermalt und gleichzeitig das Absurd-Komische und Theatralische dieser Aktion hervorgehoben. Antonios Erscheinung - mit einem Pflaster im Gesicht - und sein Auftreten vor dem Hintergrund seiner Pflicht, den Verführer seiner Schwester aufzuspüren und zu töten, bekommt durch die Musik eine tragisch-groteske Note. Als er die Kirche betritt, in der Peppino Ministrant ist, wirkt er unentschlossen und unbeholfen. Er richtet die Waffe auf Peppino, trotz der geringen Entfernung gelingt ihm kein Treffer. Er versagt bei der Erfüllung seiner Pflicht zur Wiederherstellung der Ehre seiner Familie und entspricht damit nicht dem tradierten Bild von Männlichkeit. Durch seine Unbedarftheit sorgt Antonio für unfreiwillige, aber dadurch nicht weniger bittere Komik. Als Don Vincenzo nach der Unterredung beim Richter alle zum Eis einlädt, um vor den Augen der neugierigen und mißgünstigen Öffentlichkeit Unbeschwertheit und Heiterkeit zu demonstrieren, besteht Antonio - unbeeindruckt von dem vorher Geschehenen und sich der Tragweite der Situation nicht bewußt - auf einer anderen Eissorte, während sich auf

den Gesichtern der anderen Familienmitglieder noch die Auswirkungen des Gesprächs beim Richter widerspiegeln. Das Unvermögen, diese Situation in ihrer Tragik zu ermessen, steht stellvertretend für die generelle Unfähigkeit Antonios, die Bedeutung und die Ernsthaftigkeit der Gesamtsituation zu erfassen. In seiner unbedarften, naiven Art ist ihm nicht bewußt, um welche Tragödie es sich für die Betroffenen handelt. Dem stehen die Scharfsinnigkeit, das Urteilsvermögen und das klare Bewußtsein für die bittere Tragik der Situation des *maresciallo* gegenüber. "*Piovesse sale!*" ist ein vielsagender Ausruf, mehr noch ein Hilferuf, und steht stellvertretend für seine Hoffnung auf Veränderung: "Auf das es Vernunft regne!" Mit der typisch sizilianischen Mischung aus Geduld und Resignation erleidet er buchstäblich das gesamte Geschehen. Wie Sizilien, so ist auch die Figur des **maresciallo Potenza** von Widersprüchen geprägt. Einerseits stellt er das kritische Gewissen Siziliens dar und gleichzeitig ist er ein Beispiel für die Anpassung an die Gegebenheiten. Obgleich gütig und einer Vaterfigur ähnelnd hat er einen durchaus kritischen Blick auf die Insel, ihre Bewohner und deren Traditionen. Sein Verhältnis zu Sizilien ist von Gegensätzen gekennzeichnet, er liebt und haßt das Land und seine Bewohner gleichermaßen. Manchmal sind seine Abneigung und seine Verzweiflung so groß, daß er Sizilien am liebsten von der Landkarte löschen würde. Mehrfach steht er vor der Landkarte Italiens und verdeckt mit einer Hand Sizilien. Geduldig und resignierend nimmt er die Umstände hin und beschränkt sich darauf, Bisigatos Fragen über die Eigenheiten Siziliens zu beantworten. Seine kurz und knapp gehaltenen Aussagen klären auch den Zuschauer über wesentliche Grundzüge und die Logik der sizilianischen Alltagskultur auf. Als Vertreter des Staates hat er auf Sizilien eine undankbare Stellung. Einerseits in dieser Eigenschaft von den Einheimischen automatisch mit Mißtrauen beäugt, muß er wiederum deren Gesetze anwenden, die den Geist jahrhundertealter Vorurteile atmen. Ganz nebenbei erträgt er die expressiven Gesten und die extremen Gefühlsausbrüche der Sizilianer, ohne sich jedoch davon beeindrucken zu lassen. Seine stoische Ruhe, Geduld und Gelassenheit tragen nicht nur zur Wiederherstellung der Ehre der Familie Ascalone, sondern auch zur Rettung der Würde der Insel, ihrer Bewohner und ihres stellenweise rohen und barbarischen Verhaltens bei.

Bisigato, der junge Polizist aus Norditalien, aus Treviso, hat die Rolle einer außenstehenden Person, die mit den Sitten und Gebräuchen der Insel nicht vertraut ist

und für die die landesüblichen Gepflogenheiten rätselhaft erscheinen. Ihm werden die Fragen der mit den sizilianischen Gepflogenheiten nicht vertrauten Zuschauer direkt in den Mund gelegt, um die absurde Logik bestimmter Traditionen *expressis verbis* zu verdeutlichen. Bisigato steht für die kompromißlose Einhaltung der geschriebenen Gesetze. Mit seinem Glauben und Vertrauen in den Staat steht er stellvertretend für ein dem *mezzogiorno* fremdes Rechtsverständnis. Macht und Einfluß der ungeschriebenen Gesetze in der sizilianischen Gesellschaft sind ihm völlig fremd. Mit seiner Jugend und Unreife soll er eine unvoreingenommene "neutrale", jedenfalls von der sizilianischen Realität unverzerrte Sichtweise präsentieren. Entgegen den dortigen Gepflogenheiten ist er gekennzeichnet durch seinen Tatendrang sowie eine Dynamik und einen Aktionismus, die von den Einheimischen bestenfalls mit Unverständnis, wenn nicht mit Ablehnung aufgenommen werden. Er kontrastiert mit seiner streng am Gesetz orientierten Sichtweise das komplizierte und scheinbar schwer durchschaubare Geflecht der sozialen Beziehungen innerhalb der auf dem Ehrenkodex basierenden Gesellschaft. In Anlehnung an die in dieser Arbeit zitierten Grundpfeiler der sizilianischen Männlichkeit von Schneider/Schneider *omertà*, *furberia*, *amicizia* und die in diesem Zusammenhang stehende Klassifizierung als *fesso*, verkörpert Bisigato das Gegenkonzept des sizilianischen Mannes. Seine Unkenntnis der sizilianischen Mentalität wird beispielhaft verdeutlicht, als er mit dem *maresciallo* auf der Suche nach Peppino unterwegs ist, um den Ehrenmord zu verhindern. In Unkenntnis des Phänomens der *omertà*, wundert er sich, warum sich die auf der Straße versammelten Männer des Dorfes auf seine Frage nach dem Weg nur gegenseitig schweigend anschauen. Das Schweigen gilt ihm als Fremdem, aber auch als Vertreter des allgemein verhaßten Staates, als der er durch seine Uniform unschwer zu erkennen ist. Auch das Phänomen der *furberia* ist ihm vollkommen fremd, wie an der Naivität seiner Sprechweise und seiner Fragen an den *maresciallo* erkennbar ist. Indem er vom *maresciallo* erklärt bekommt, wie die Dinge auf Sizilien geregelt werden, wird gleichzeitig auch der Zuschauer in die Welt der sizilianischen Traditionen eingeführt. Das Unverständnis und das Erstaunen Bisigatos auf die Erklärungen des *maresciallo* der Gründe und des Prozedere des *rapimento* und die anschließende *matrimonio riparatore* stehen paradigmatisch und stellvertretend für die Reaktion eines Außenstehenden.

5.2.2 Satirische Darstellung und Recodierung von Weiblichkeit

Auch in *Sedotta e abbandonata* bleibt Germi im wesentlichen der typischen kleinbürgerlichen Dichotomie verhaftet, die in der Frau entweder *donna-moglie-angelo del focolare* oder *donna-amante-attentatrice della serenità familiare* und beide Rollen im Gegensatz zueinander sieht.¹²⁶ Sowohl Agnese als auch Matilde sind Abbilder einer verweigernden und unterdrückten Weiblichkeit, die als Leidtragende die Auswirkungen längst überholter, jedoch immer noch geltender Traditionen erdulden. Die weibliche Hauptfigur des Films ist Agnese Ascalone, die sechzehnjährige Tochter Vincenzo Ascalones, die von Peppino Califano, dem Verlobten ihrer Schwester Matilde verführt wird. Agnese nimmt eine Sonderstellung ein, da sie als Opfer scheinheiliger Inszenierungen, mit denen die Familie und die Ehre geschützt werden sollen, beginnt, sich gegen die althergebrachten Regeln zu wehren.¹²⁷ Am Beispiel Agneses wird gezeigt daß jede Form individuellen Aufbegehrens zu Isolation führt und in letzter Konsequenz zum Scheitern verurteilt ist. Letztendlich ist der Druck von außen, der auf ihr lastet, zu groß und sie willigt in die Hochzeit mit Peppino ein. Bis dahin ist es jedoch ein weiter und beschwerlicher Weg, der die zahlreichen Facetten der ungeschriebenen Ehrengesetze auf Sizilien auf groteske Weise veranschaulicht. Agnese wird als ambivalente Person dargestellt, als eine in ihrem Denken und Fühlen hin- und hergerissene Figur. Einerseits von Sinnlichkeit und Gefühlen erfüllt, bleibt sie auf der anderen Seite doch traditionellen Denkmustern und den familiären und religiösen Pflichten verhaftet. Sie weiß zwar sehr wohl, daß sie sich als Frau jedem männlichen Annäherungsversuch zu widersetzen hat, andererseits ist sie in Peppino verliebt. So ist der einzige Widerstand, den sie seinem Annäherungsversuch entgegensetzt, ihr verschämter, gesenkter Blick und eine nicht überzeugende, schwache abwehrende Geste. Dies ist der erste offen zutage tretende Konflikt, der aus ihrer inneren Zerrissenheit herrührt. Ganz dem traditionellen Verständnis und ihrer Erziehung entsprechend plagen sie gleich nach der Tat Schuldgefühle. Sie geht zur Beichte, betet und schläft auf Steinen, um für ihre Tat zu büßen und ihren Körper zu "züchtigen". Agneses Zerrissenheit zwischen ihren Emotionen und der Befolgung des Ehrenkodex zieht sich wie ein roter Faden durch die gesamte Handlung. So ist sie einerseits

126 Vito Attolini in Carotti, Carlo: *Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi*, S. 37

127 Carotti, Carlo, *Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi*, S. 131

enttäuscht und wütend, weil Peppino sich weigert, sie zu heiraten, andererseits möchte sie aber auch nicht, daß er von Antonio - dem Ehrenkodex entsprechend - getötet wird. Mir der Einbeziehung der *carabinieri* verletzt sie eines der elementaren Prinzipien, nach dem der Staat und seine Institutionen als feindliches Element angesehen werden, denen gegenüber absolutes Stillschweigen geboten ist. Indem sie Außenstehende in diese Familienangelegenheit einbezieht, verletzt Agnese auch das Prinzip des *familismo*. Den Anschein vermittelnd, rein zufällig unter seinem Fenster zu stehen, gibt sie auf etwas mafiös anmutende Weise dem *maresciallo* zu verstehen, daß sie ihm etwas mitzuteilen hat. Auch hier wird wieder die Zweigeteiltheit sichtbar: Agnese tut etwas nicht der Tradition gemäßen, jedoch auf traditionelle Weise. Nachdem das Ehrendelikt an Peppino nicht verübt werden konnte, beschließen die Eltern von Agnese und Peppino die öffentliche Inszenierung der Entführung von Agnese durch Peppino, um der Öffentlichkeit die kurzfristige Hochzeit plausibel zu machen. Während des gesamten Vorhabens zeigen sich die Zerrissenheit und die Unentschlossenheit von Agnese. Innerlich rebellierend, ist sie jedoch nicht in der Lage, ihren Widerstand konsequent bis zum Ende durchzuhalten, wenn auch ihre ablehnende Haltung immer wieder zum Vorschein kommt. Im Auto, das sie vor den Augen der Dorfbewohner entführt, wehrt sie sich mit Händen und Füßen und steigt schließlich aus, um zu Fuß allein zurück nach Hause zu gehen. Erst nachdem Peppino ihr klar macht, welche Konsequenzen ihr Verhalten haben wird und daß die gesamte Kleinstadt sie feindlich und als Entehrte und Ausgestoßene empfangen würde, steigt sie widerwillig wieder ein. Angela ist nicht nur hin- und her gerissen zwischen zwei Welten, der eigenen Gefühlswelt und der Welt des Ehrenkodex, sondern auch zwischen ihrer Zuneigung zu Peppino und der Enttäuschung über sein ausschließlich rational bedingtes, berechnendes Verhalten. Nach der Entführung versammeln sich beide Familien vor dem Richter, um die Heiratsabsicht von Peppino und Agnese öffentlich zu machen. Agnese steht abseits und tritt erst auf die Frage des Richters, ob sie Peppino heiraten möchte, hervor. Während alle Blicke erwartungsvoll auf sie gerichtet sind, schweigt sie mit gesenktem Kopf. Auf die erneute Nachfrage des Richters antwortet Agnese mit den Tränen kämpfend, indem sie sich zu einem widerwilligen, beinahe anklagenden "*Sì! Sì! Sì!*" durchringt und ihre Ablehnung förmlich durch die Wiederholung überdeckt. Voller Verlogenheit versuchen Peppino, Don Vincenzo und der Anwalt der Familie Califano dieses Verhalten mit Agneses

emotionaler Ergriffenheit zu erklären. Als Peppino sie etwas unbeholfen berührt, wird er von Agnese in die Hand gebissen, die damit ihrem Widerstand gegen die verlogene Inszenierung nonverbal Ausdruck verleiht. Die Situation erkennend, weigert sich der Richter, Agneses Reaktion als Zustimmung zu werten. Mit dieser Verweigerung der *matrimonio riparatore* verwehrt Agnese auch dem Ehrenkodex ihre Akzeptanz. Die *matrimonio riparatore* hat in der sizilianischen Gesellschaft eine wichtige Bedeutung, die weit über den Tag der Hochzeit hinaus geht. Nach der Logik des sizilianischen Ehrenkodex ist sie das einzige Mittel, die Ehre Agneses wieder herzustellen, die durch die Entführung und der damit einhergehenden Vermutung des Verlusts ihrer Virginität bedroht ist. Mit ihrer Ablehnung dieses traditionellen Mechanismus als Teilaspekt des Ehrenkodex, der zudem wegen Agneses Minderjährigkeit Peppino vor einer Gefängnisstrafe bewahrt hätte, manifestiert sich auch ihre komplette Ablehnung desselben und zugleich ihr Ausschluß aus der Gemeinschaft. Agnese äußert sich zwar nicht *expressis verbis*, durch ihr Verhalten macht sie ihre Ablehnung jedoch deutlich. Das hat Auswirkungen nicht nur für ihre eigene Person: Agneses Verweigerung der Hochzeit verhindert die Wiederherstellung der Ehre ihrer Familie. Aber auch Peppinos Ruf leidet unter dieser Weigerung. Für die übrigen Bewohner kann es nach herrschendem Verständnis für die Weigerung Agneses nur einen Grund geben: die Impotenz Peppinos, einer der schwerwiegendsten Vorwürfe für einen sizilianischen Mann. Im Gegensatz zu Angela in *Divorzio all'italiana*, die sich ihr Verhalten von Fefè abschaut und damit erfolgreich ihre Ziele verfolgt, legt Agnese mit ihrer außerehelichen Leidenschaft sowie ihrer Verweigerung der Wiedergutmachungsehe in den Augen der Gemeinschaft ein unangemessenes und unverzeihliches Verhalten an den Tag. Agneses Auflehnung führt zwar nicht zu ihrem physischen Ende, wohl aber bewirken die Wahnvorstellungen Agneses - die bedrängende und quälende Sequenz mit den schwindelerregenden Nahaufnahmen grotesk verzerrter Gesichter der Bewohner des Ortes als allgegenwärtige symbolische Hüter der Ordnung, der sozialen Kontrolle und der Unterdrückung - ihren psychologischen Tod. Der Druck, dem Agnese von Seiten ihres Vaters, Peppinos und nicht zuletzt der bedrohlichen Menge ausgesetzt wird, läßt in ihr - wenn auch vielleicht keine Todessehnsucht - so aber den Wunsch nach einer Flucht aufkommen, der in ihrem Wunsch: "*Voglio andare a Milano... fare da serva*". kulminiert. Ihr kritischer gesundheitlicher Zustand stellt die sich körperlich

manifestierende Reaktion auf die erlittenen physischen und psychischen Qualen und das Aufbegehren gegen den Ehrenkodex, der ihr Leben in eine ungewünschte Bahn lenkt, dar. Nach ihrer "Genesung" kommen Agnese und Peppino nicht umhin, am Krankenbett Don Vincenzos in die Hochzeit einzuwilligen. So ist dann auch bei der Hochzeitszeremonie ein Brautpaar zu sehen, das zwar nicht glücklich ist, jedoch den Erwartungen der Gemeinschaft entspricht.

Matilde, die ältere Schwester von Agnese und Verlobte Peppinos verkörpert mit ihren üppigen Formen das traditionelle Ideal von Weiblichkeit innerhalb der patriarchalischen sizilianischen Gesellschaft. Sowohl mit ihrem Äußeren als auch in ihrem Verhalten wird sie als Kontrast zu Agnese dargestellt. Eine Gemeinsamkeit eint jedoch die beiden so ungleichen Schwestern: Beide werden zu Opfern des Ehrenkodex, wenn auch auf unterschiedliche Weise. Während Agnese als Verführte direktes Opfer ist und durch ihren mangelnden Widerstand nach landläufiger Auffassung dabei eine aktive Rolle gespielt hat, wird Matilde indirekt zum Opfer, indem ihr Verlobter sie hintergeht. Der Hauptunterschied zwischen beiden Personen besteht darin, daß Agnese sich zu widersetzen versucht, Matilde durch ihre mangelnde Intelligenz jedoch nicht einmal in der Lage ist, überhaupt zu verstehen, was um sie herum geschieht. Erst recht ist sie völlig ahnungslos hinsichtlich des von Don Vincenzo für die Bewahrung der Familienehre fein gesponnenen Netzes von Täuschungen und Intrigen. Bezeichnenderweise erfährt Matilde auch als letzte, was zwischen Agnese und Peppino vorgefallen ist. In ihrer Naivität und in Verkennung der Realität redet sie sich jedoch ein, daß Agnese die Verführerin war, der Peppino erlegen ist. Mit ihrem gezierten Benehmen, ihrer konventionellen, steifen und sentimental Art und auch mit ihrer Figur erinnert sie an Rosalia Cefalù, die Ehefrau, deren sich Fefè in *Divorzio all'italiana* zu entledigen sucht. Vergleichbar mit Rosalia wird auch Matilde in ihrer Naivität, Geziertheit und Aufdringlichkeit Peppino gegenüber gezeigt, und auch Matilde stellt die üblichen phrasenhaften Fragen ("*Peppino mi vuoi bene?*"). Gemäß dem traditionellen Rollenverhalten ist das Verhältnis zu ihrem Vater und zu Peppino von Angepaßtheit bis hin zu Unterwürfigkeit gekennzeichnet. Jede Art von Widerstand ist ausgeschlossen. Ganz anders ist das Verhältnis von Matilde zu Baron Rizieri, ihrem Ehemann *in spe*, dessen Domestizierung allem Anschein nach recht erfolgreich ist, was die Szene beim Garnaufrollen im Kreise ihrer Familie sehr gut veranschaulicht. Matilde paßt sehr gut in das Konzept der

Zweiteilung des Einflußbereichs, nach der das Reich der Frau das Haus und das des Mannes der Bereich der Öffentlichkeit ist. Matilde und auch ihre Schwestern Rosaura und Annina werden fast ausschließlich im häuslichen Bereich gezeigt. Nachdem Matilde auch der zweite Verlobte den Rücken gekehrt hat, beschließt sie aus Kummer und Schmerz darüber, den Männern und der Gesellschaft abzuschwören. Bleich und unglücklich faßt sie den Entschluß, in ein Kloster zu gehen. Dieser institutionellen Negierung ihrer Weiblichkeit geht voraus, daß sie ihre Haare abschneidet und sich damit eines Symbols ihrer Weiblichkeit entledigt. Mit ihrer Entscheidung für das Leben im Kloster wählt sie einen völlig anderen Lebensentwurf. Sie entzieht sich damit der Gesellschaft und dem Ehrenkodex, an dem sie gescheitert ist. So besiegelt der Ehrenkodex auch das Schicksal Matildes. Im Unterschied zu Agnese, die die Situation sehr wohl durchschaut, ist Matilde jedoch nicht in der Lage zu erkennen, daß es nicht viele kleine Zufälle sind, die zu ihrem Scheitern führen, sondern daß es die traditionellen Gebräuche und Rollenverteilungen sind, die letztendlich kein anderes Schicksal zulassen. Die beiden Ehefrauen Francesca Ascalone und Amalia Califano sind Vertreterinnen der traditionellen Strukturen und Verfechterinnen des Ehrenkodex. Zwischen beiden gibt es jedoch hinsichtlich der traditionellen Rollenverteilung einen wichtigen Unterschied. Während Francesca untergeordnete Gehilfin ihres Ehemannes Don Vincenzos ist, der als die dominierende Kraft den Ehrenkodex aufrechtzuerhalten sucht, ist es bei den Califanos die Mutter Amalia, die bei der Verteidigung und Einforderung der traditionellen Verhaltensweisen die Vorreiterrolle spielt. Dem Beichtvater Don Mariano zufolge, der als Vertreter der Kirche eine einflußreiche Stimme der Gemeinschaft darstellt und damit auch eine offizielle Einschätzung ihrer Person gibt, verfügt sie über wichtige positive Eigenschaften "...*una donna molto intelligente, simpatica e religiosissima*", wobei letzteres vor allem im Sinne der traditionellen Rollenverteilung von Bedeutung ist. Die Unterordnung der Frauen, die sich in der nicht hinterfragten Unterstützung der Positionen ihrer männlichen Verwandten, des Ehemannes, des Bruders, äußert und damit fast immer gegen andere Frauen gerichtet ist, wird von Germi in mehreren Situationen gezeigt. In der Sequenz, als Peppino auf seinem Recht auf eine jungfräuliche Braut beharrt ("*Mamma, perché proprio a me si vuole negare questo diritto? Perché?*") und dagegen protestiert, daß ausgerechnet er darauf verzichten soll, tritt die Komplizenschaft der (Ehe)Frauen offen zutage. Im Sinne

der Wahrung der Familienehre unterstützt Amalia Califano ohne Zögern die Position ihres Sohnes, anstelle sich in die Situation des jungen Mädchens hineinzusetzen. Sie stellt ihrem Mann die rhetorische Frage, ob er sie geheiratet hätte, wenn sie sich ihm hingegeben hätte, worauf er nach einer kurzen Pause antwortet: "*Immancabilmente, no!*", so, als ob er sein anfängliches Zögern durch die kurze, streng und entschlossen wirkende Antwort kompensieren wollte. Francesca Ascalone obliegt als Mutter dreier Töchter mit der Aufgabe der Überwachung des Zyklus die konkrete Umsetzung der Kontrolle der Ehrenhaftigkeit der weiblichen Familienmitglieder, die sie im Auftrag des männlichen Familienoberhauptes durchführt. Als sie die Überprüfung der Jungfräulichkeit Agneses durch eine Hebamme überwacht, übernimmt sie einmal mehr die Rolle der Gehilfin ihres Mannes Don Vincenzo. Der Film zeigt anhand der zahlreichen verlogenen Inszenierungen innerhalb der komplexen Konstruktion des Lügengebäudes, wie omnipräsent und geradezu unvermeidbar Scheinheiligkeit und Heuchelei im auf Äußerlichkeiten fokussierten sizilianischen Beziehungsgeflecht sind und wie sich die Männer aufgrund dieses Verhaltens bei der Überwachung der Einhaltung des Ehrenkodex auf die Frauen verlassen können. Sei es beim alltäglichen Flanieren der Familie auf dem *corso*, bei der inszenierten Entführung Agneses, bei der Unterredung vor dem Richter, in der Sequenz vor dem Gerichtsgebäude, als Don Vincenzo demonstrativ und mit täuschender Absicht in schallendes Gelächter ausbricht und nicht zuletzt bei der Hochzeitszeremonie, die durch das Nichtvorhandensein echter positiver Gefühle füreinander unnatürlich und theatralisch wirkt - nicht nur Amalia und Francesca, sondern fast alle Frauen stellen ihre verlässliche Komplizenschaft bei der Verteidigung des Ehrenkodex unter Beweis. Einzig Agnese wagt es, sich zu widersetzen, wenn auch letztendlich ohne Erfolg. Obwohl Francesca und Amalia intelligent genug sind, die Rollenspiele zu durchschauen, dulden sie diese stillschweigend und tragen damit entscheidend zur Stützung des Ehrenkodex bei. Sie haben die Regeln des Ehrenkodex verinnerlicht und garantieren durch ihre strenge Befolgung die Aufrechterhaltung der Familienehre.

Schlußbemerkungen

Möglicherweise auch vom eigenen Schicksal inspiriert, thematisiert Germi mit seinen beiden Filmen Problembereiche, die um den Kernbereich der Eheschließung bzw. Ehescheidung kreisen und wendet sich vehement gegen die legale Unmöglichkeit der Ehescheidung.¹²⁸ Jeder der beiden Filme kritisiert einen anderen Aspekt des Ehrenkodex, beide Filme thematisieren die notwendige Unterordnung der Gefühle der handelnden Personen unter den Ehrenkodex. Ist *Divorzio all'italiana* für Rosalia eine Scheidung wider Willen, zumindest anfänglich und in dem Sinne, daß Fefè Initiator des Geschehens ist, geht es in *Sedotta e abbandonata* um eine Hochzeit wider Willen. Im Mittelpunkt von *Divorzio all'italiana* stehen neben der Kritik am Ehrenkodex die Veränderungen des Rollenverhaltens und der Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Anschaulich gemacht wird dies am Wandel, den Angela im Lauf der Handlung vollzieht. Zu Beginn entspricht sie mit ihrer Zurückhaltung und ihrer Bescheidenheit dem traditionellen sizilianischen Verständnis von weiblicher Ehre. Sie unterstützt Fefè und ergreift Partei für ihn. Nach Fefès Rückkehr ist aus dem schüchternen Mädchen eine selbstbewußte Frau geworden, die zielstrebig ihre eigenen Interessen verfolgt und in der Hochzeit mit Fefè vor allem ihren eigenen Vorteil sieht. Ihr allgemeines Verhalten sowie das im Verhältnis zum anderen Geschlecht hat sie sich dabei von den Männern abgeschaut, mit Erfolg, wie die Schlußsequenz zeigt. Im Unterschied zu Angela in *Divorzio all'italiana* wird Agnese in *Sedotta e abbandonata* als Opfer der sozialen Konventionen und der von tradierten Männlichkeitsidealen beherrschten Männerwelt dargestellt. Trotz der zahlreichen Gesten von Rebellion, die durch ihre Unentschlossenheit, vor allem aber von der Aussichtslosigkeit gebremst werden, kommt Agnese am Ende nicht umhin, sich in das von der sizilianischen Gesellschaft und dem Ehrenkodex vorgesehene Schicksal zu fügen. Germis Kritik in *Divorzio all'italiana* erschöpft sich jedoch keineswegs in der Behandlung des Ehrenkodex. Weitergehend werden von Germi die Ausweglosigkeit, Alternativlosigkeit und Dilemmata des menschlichen Lebens aufgezeigt. Bei aller Kritik, die Germi an der Scheinheiligkeit im zwischenmenschlichen Umgang übt, ist er jedoch gleichzeitig davon überzeugt, daß Heuchelei ein unverzichtbarer Bestandteil

¹²⁸ Er war zweimal verheiratet, ab 1941 mit Anna Bancio, 1966 heiratete er Olga D'Aiello.

einer zivilisierten Gesellschaft ist.¹²⁹ Die Familie als Ort der Ruhe, Erholung und Selbstvervollkommnung ist gleichzeitig auch Sinnbild für die Einschränkung von Freiheit, ein Bereich mit Hierarchien und starren Regeln, eine Abbildung der Gesellschaft im kleinen und privaten Maßstab. Er bringt zum Ausdruck, daß jeder Mensch seine in der Phantasie bestehenden Wünsche auf einen anderen - real existierenden - Menschen projiziert und daß Liebe blind macht, andererseits jedoch niemand ohne Liebe leben kann. Im Sinne einer allgemeinen Deutung des menschlichen Daseins abstrahiert Germi von der Unmöglichkeit reiner und echter wechselseitiger Gefühle und Beziehungen auf andere unauflösliche Widersprüche des Lebens. Germis Filme sind von dem schmerzlichen Bewußtsein der Unmöglichkeit gekennzeichnet, Gerechtigkeit walten zu lassen, zu lieben und frei zu sein.

Die Schlußszene von *Divorzio all'italiana* ist über die konkrete Handlung des Films hinaus von bedeutender Aussagekraft. Durch die überraschende Wendung, die dem Ganzen einen Geschmack von Bitterkeit und Skeptizismus verleiht, bricht Germi das einfache Schema von Gut und Böse auf, stellt Ambivalenzen dar und zwingt zu einer Neuinterpretation der Personen und damit der gesamten Handlung. Dem Zuschauer wird auch vor Augen geführt, wie allgegenwärtig und groß die Gefahr der Selbsttäuschung ist. Germis Schonungslosigkeit und seine Ablehnung jeder Art von Sentimentalität werden hier deutlich sichtbar. Germi gibt damit seine pessimistische Auffassung von der Ausweglosigkeit der menschlichen Gefühle wieder.¹³⁰

Dementsprechend deutet die Schlußsequenz von *Divorzio all'italiana* die sich immer wiederholenden Aspekte des sizilianischen (Liebes-)Lebens an, so daß der Film als Pamphlet gegen den meridionalen Ehrenkodex und gegen den universellen Mythos des ewigen Liebesversprechens endet.¹³¹ Die Möglichkeit der Ehescheidung stellt eine legale, nur oberflächlich wirkende Maßnahme dar, während grundlegende Veränderungen der archaischen sozialen Strukturen, die die Bräuche und die Mentalität der Menschen prägen, notwendig wären.¹³² Und sie ist erst recht kein Allheilmittel gegen die Unzulänglichkeiten der menschlichen Gefühle.

129 Gegen Scheinheiligkeit im überindividuellen Bereich, etwa den großen Einfluß der Kirche als Teil des politischen Systems, äußert er sich allerdings explizit. vgl. Caldiron, Orio: *Pietro Germi. La frontiera e la legge*. S. 65

130 Tedeschi Turco, Alessandro: *La poesia del individuo*. S. 24

131 Giacobelli, Enrico: *Pietro Germi*, S.82

132 Carotti, Carlo: *Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi*, S. 127

- Literaturverzeichnis -

Aglianò, Sebastiano: *Che cos'è questa Sicilia?* Palermo: Sellerio 1996

Aull, Felicitas: *La donna siciliana – Frauen in Sizilien zwischen Tradition und Moderne: Frauenbilder, -darstellungen und -biografien in Literatur, Film und Realität von 1850 bis heute.* Studienarbeit, Grin 2010

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011

Bellassai, Sandro: *Mascolinità, mutamento, merce. Crisi dell'identità maschile nell'Italia del boom.* in: Capuzzo, Paolo: *Genere, generazione e consumi. L'Italia degli anni Sessanta.* Roma: Carocci 2003

Bertini, Antonio: *Lo schermo e il labirinto.* In: Bartorelli, Elena/ Lombardo Satriani, Luigi M.: *Lo specchio e l'identità.* Milano: Qualecultura-Jaca Book 1998

Bieberstein, Rada: *Verbrechen aus Leidenschaft. Gesellschaftskritik in Pietro Germis Komödien der 1960er Jahre.* in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films,* München: edition text+kritik, S.344-357

Blok, Anton: *Rams and Billy-Goats: A Key to the Mediterranean Code of Honour.* Man, New Series, Volume 16, Issue 3 (Sept. 1981), 427-440

Bondanella, Peter: *A History of Italian Cinema.* New York (u.a.): Continuum 2009

ders.: *La dolce vita und die Folgen. Fellini und das Weltkino.* in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films,* München: edition text+kritik 2008, S. 156

Bourdieu, Pierre: *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Genève: Droz 1972

Braudel, Fernand/ Duby, Georges/Aymard, Maurice: *Die Welt des Mittelmeeres: Zur Geschichte und Geographie kultureller Lebensformen*. Frankfurt am Main: Fischer 1990

Burghartz, Susanna: *Geschlecht - Körper - Ehre. Überlegungen zur weiblichen Ehre in der frühen Neuzeit am Beispiel der Basler Ehegerichtsprotokolle*. in: Schreiner, Klaus/ Schwerhoff, Gerd (Hg.): *Verletzte Ehre - Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Sonderdruck, Köln (u.a.): Böhlau 1995, S. 214-234

Caldiron, Orio: *Pietro Germi. La frontiera e la legge*, Roma: Bulzoni 2004

ders.: *Germi, il cinema della frontiera*. in: Carpi, Stefania (a cura di): *Pietro Germi. Viaggio nel cinema italiano*. Roma: Cooperativa Massenzio 1995

Carotti, Carlo: *Le donne, la famiglia, il lavoro nel cinema di Pietro Germi*. Milano: Lampi di Stampa 2011

Carpi, Fabio: *Cinema italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz 1966

Fanchi, Mariagrazia: *Das italienische Filmpublicum der 1960er Jahre* in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*. München: edition text+kritik 2008

Farassino, Alberto: *Neorealismo, storia e geografia*. in: Farassino, Alberto (a cura di): *Neorealismo. Cinema Italiano 1945-1949*. Torino: EDT 1989

Fiume, Giovanna (a cura di): *Onore e storia nelle società mediterranee*. Palermo: La Luna 1989

Forgacs, David: *Modernisierungängste. Die italienische Gesellschaft und die Medien in den 1960er Jahren*. in: Koebner, Thomas/ Schenk, Irmbert: *Das goldene Zeitalter des italienischen Films*. München: edition text+kritik 2008

Frevert, Ute: *Ehre - männlich/weiblich. Zu einem Identitätsbegriff des 19. Jahrhunderts.* in: Tel Aviver Jahrbuch für Deutsche Geschichte 21, 1992, S. 21-68

Gambetti, Giacomo (a cura di): *Sedotta e abbandonata di Pietro Germi.* Bologna: Capelli editore 1964

Gesù, Sebastiano (a cura di): *La Sicilia e il cinema.* Catania: Maimone 1993

ders.: *Pietro Germi e la Sicilia,* Acicatena. Incontri con il cinema 1988

Giacovelli, Enrico: *La commedia all'italiana.* Roma: Gremese Ed. 1990

ders.: *Pietro Germi.* Firenze: Il Castoro Cinema Maggio-Giugno 1990

Gilmore, David D. (ed.): *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean.* Washington D.C.: American Anthropological Association 1987

Giordano, Christian: *Der Ehrkomplex im Mittelmeerraum: sozialanthropologische Konstruktion oder Grundstruktur mediterraner Lebensformen?* in: Vogt, Ludgera/ Zingerle, Arnold (Hg.): *Ehre. Archaische Momente in der Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

Giovannini, Maureen J.: *Woman: A Dominant Symbol within the Cultural System of a Sicilian Town.* Man: The Journal of the Royal Anthropological Institute 16, Nr. 3 Nov. 1981; S. 408-426

diess.: *Female Chastity Codes in the Circum-Mediterranean: Comparative Perspectives,* in: Gilmore, David D. (ed.): *Honor and Shame and the Unity of the Mediterranean.* Washington D.C.: American Anthropological Association, 1987

Grande, Maurizio: *La commedia all'italiana,* Roma: Bulzoni 2003

ders.: *Abiti nuziali e biglietti di banca.* Roma: Bulzoni 1986

Gross, Lynne S./ Ward, Larry W.: *Electronic Moviemaking.* Belmont, California: Wadsworth Publishing Company 1991

Guggenberger, Bernd: *Das Menschenrecht auf Irrtum. Anleitung zur Unvollkommenheit.*
München: Hanser 1987

Günsberg, Maggie: *Italian cinema: Gender and Genre*, Basingstoke and New York: Palgrave
Macmillan 2005

Harth, Helene/ Heydenreich, Titus: *Sizilien. Geschichte - Kultur - Aktualität.* Tübingen:
Stauffenberg 1987

Hasenbein, Carmen: *Sizilien im Film – Die Darstellung von Sizilien in den Filmen von Luchino
Visconti, Francesco Rosi und Pietro Germi.* Diplomica 2002

Heidsieck, Arnold: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama.* Stuttgart (u.a.):
Kohlhammer 1969

Kim, Jeong-Yong: *Das Groteske in den Stücken Ödön von Horváth.* Frankfurt am Main: Lang
1995

Koppel, Helga: *Film in Italien - Italien im Film.* Berlin: Henschel 1970

Krömer, Wolfram: *Die italienische Commedia dell'arte. Erträge der Forschung.* Darmstadt:
Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976

Landy, Marcia: *Italian cinema.* Cambridge: Cambridge University Press 2010

Liguori, Maria Chiara: *La parità si acquista ai grandi magazzini? Boom economico e
trasformazione del modello femminile.* in: Capuzzo, Paolo: *Genere, generazione e consumi: L'Italia
degli anni Sessanta.* Roma: Carocci 2003

Di Marino, Bruno: *Stati di famiglia.* in: Carpicci, Stefania (a cura di): *Pietro Germi. Viaggio nel
cinema italiano.* Roma: Cooperativa Massenzio 1995

Miccichè, Lino: *Il cinema italiano degli anni 60.* Venezia: Marsilio 1975

Mohr, Silke: *Der mediterrane Komplex der Ehre und Scham am Beispiel Spaniens.* Studienarbeit, Grin 2009

Monaco, James: *Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien.* Mit einer Einführung in Multimedia. Hamburg 2000

Moscon, Giorgio: *Divorzio all'italiana di Pietro Germi.* Roma: Edizione FM 1961

Moxnes, Halvor: *Honor and Shame* in: Rohrbaugh, Richard L. (ed.): *The Social Sciences and New Testament Interpretation.* Peabody, Massachusetts.: Hendrickson 1996, S. 19-40

Passerini, L.: *Storie di donne e femministe.* Torino: Rosenberg & Sellier 1991

Peristiany, J. G. (ed.): *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society.* London: Weidenfeld and Nicholson 1966

Piccone, Stella: *Crescere negli anni '50.* in: *Memoria*, 2, 1981

Pinna, Luca: *Inchiesta su un pubblico.* in: *Bianco e Nero*, 2, 1957

Pitt-Rivers, Julian: *Honour*, in: *International Encyclopedia of the Social Sciences.* Bd. 6, New York 1968, 503-510

ders.: *The Fate of Shechem or the Politics of Sex. Essays in the Anthropology of the Mediterranean.* Cambridge/London/New York/Melbourne 1977

Reich, Jacqueline: *Beyond the Latin Lover. Marcello Mastroianni, Masculinity, and Italian Cinema.* Bloomington: Indiana University Press 2004

Schlüter, Sabine: *Das Groteske in einer absurden Welt. Wahrnehmung und Gesellschaftskritik in den Dramen von George F. Walker.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2007

Schmidt, Axel: *Wo die Männer sind, gibt es Streit. Ehre und Ehrgefühl im ländlichen Sardinien.* in: Vogt, Ludgera/ Zingerle, Arnold: *Ehre. Archaische Momente in der Moderne.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994

Schneider, Jane: *Of Vigilance and Virgins: Honor, Shame, and Access to Resources in Mediterranean Societies.* *Ethnology* 10 (1971), S.1–24

Schneider, Jane/ Schneider, Peter T.: *Culture and Political Economy, in Western Sicily.* New York (u.a.): Academic Press 1976

Scholl, Dorothea: *Von den "Grottesken" zum Grotesken: die Konstituierung einer Poetik des Grotesken in der italienischen Renaissance.* Münster: Lit 2004

Sciascia, Leonardo: *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia,* Milano: Adelphi 1991

ders.: *La Sicilia come metafora.* Milano: Mondadori 1989

ders.: *Mein Sizilien.* Berlin: Wagenbach 1995

Sesti, Mario: *Tutto il cinema di Pietro Germi.* Milano: Baldini & Castoldi 1997

ders.: *Pietro Germi: The Latin Loner.* Milano: Olivares 1999

Shorter, Edward: *A History of Women's Bodies,* New York 1982, deutsch: *Der weibliche Körper als Schicksal. Zur Sozialgeschichte der Frau.* München: R. Piper 1984

Siebert, Horst: *Die heitere Vernunft des Humors.* Schwalbach/Ts: bd edition 2011

Sommer, Michael: *Sizilien: Insel im Schnittpunkt der Kulturen.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008

De Tassis, P.: *Corpi recuperati per il proprio sguardo. Cinema e immaginario negli anni '50.* in: *Memoria*, 6, 1982

Tedeschi Turco, Alessandro: *La poesia dell'individuo. Il cinema di Pietro Germi.* Verona: Cierre Edizioni 2005

Thomsen, Christian W.: *Das Groteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts: Erscheinungsformen und Funktionen.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974

Thomson, Philip: *The Grotesque.* London: Methuen 1972

De Vincenti, Giorgio: *Die Jahre des Vertrauens. Das "Engagement" im italienischen Kino der 1960er Jahre.* in: Koebner/Schenk (Hg.): *Das goldene Zeitalter des italienischen Films.* München: edition text+kritik 2008

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, daß ich zur Anfertigung der vorliegenden Arbeit keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel und keine nicht genannte fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Mir ist bekannt, daß eine unwahrheitsgemäße Erklärung als Täuschung im Sinne von § 8 (3) i. V. mit § 28 (1) der Prüfungsordnung für Diplom-Übersetzer und Diplom-Dolmetscher vom 28.07.1995 gilt.

Leipzig, am 7. März 2013

Christiane Goernert